

М. ДРУСКИН

И ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ

Выпуск

4



М. ДРУСКИН

История зарубежной музыки

Выпуск четвертый

Вторая половина XIX века

Издание седьмое, переработанное

*Рекомендовано для межвузовского использования
в качестве учебника по истории зарубежной музыки
для студентов музыкальных вузов*



Издательство "Композитор • Санкт-Петербург" • 2002

ББК 85.313(3)

Д 769

Санкт-Петербургская консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
Кафедра истории зарубежной музыки

Редакционная коллегия:

В. В. Смирнов, А. К. Кенигсберг,
Л. Г. Ковнацкая, Н. И. Дегтярева

Рецензенты:

доктор искусствоведения А.И. Климовицкий,
доктор искусствоведения М.А. Сапонов

От редколлегии (предисловие к седьмому изданию)

Предлагаемый учебник впервые вышел в свет весной 1958 года. Спустя пять лет, в 1963 году, появилось его второе издание, исправленное и расширенное; третье не заставило себя ждать: оно было предпринято в 1967 году. Спустя десятилетие параллельно с очередным русским изданием учебник был опубликован на болгарском языке (София, 1976, второе издание — 1987), а годом раньше — на грузинском (Тбилиси, 1975). Пятое и шестое издания, содержащие мелкие авторские коррективы, вышли соответственно в 1980 и 1983 годах.

Уже само число переизданий книги М. С. Друскина говорит о ее популярности. Более четырех десятилетий она служит пособием для студентов общих и специальных курсов, для поступающих в аспирантуру и для педагогов консерваторий; ею пользуются также преподаватели и учащиеся музыкальных училищ. Написанная крупнейшим ученым и педагогом, она привлекает широким охватом материала, глубиной интерпретации исторических процессов, творчества композиторов, музыкальных произведений. Учебник выдержал испытание временем: он был одним из самых распространенных учебных пособий на всей территории СССР и активно участвует в российской образовательной системе по сей день.

Необходимость в очередном переиздании книги ощущалась давно. Однако механическое воспроизведение текста сегодня оказывается нецелесообразным. За прошедшие годы многое изменилось. Музыкальная наука вводила в обиход новые факты и идеи, исполнительская практика заставляла переоценивать художественные явления. Немаловажно и то, что ушла в прошлое советская эпоха с ее жесткими идеологическими и методологическими установками, руководствоваться которыми был обязан автор любой публикации, и в особенности учебного пособия. М. С. Друскин, сознавая происходящие в последние годы его жизни перемены, отказывался от переработки учебника: он считал, что следует писать новый. Однако сам он такого труда не предпринимал, другие авторы к решению столь масштабной задачи также не приступали. Все это побудило педагогов кафедры истории зарубежной музыки Петербургской консерватории, учеников и коллег Михаила Семеновича, подготовить настоящее, пересмотренное издание учебника.

При переработке текст уточнен в отношении фактов и особенно дат, которые выверены преимущественно по «The new Grove's dictionary of music and musicians» (London, 2001) — одному из наиболее авторитетных современных источников. Уточнения коснулись также анализов целого ряда произведений.

Редакторами устранялись проявления идеологических догм советского времени с их апологией политической революционности, классовой борьбы, навязчивым социологизмом, трактовкой исторического процесса

с марксистско-ленинских позиций, антирелигиозностью. Такие изменения в особенности коснулись вводных разделов глав. Общее введение, открывавшее учебник, опущено полностью, поскольку в современных условиях выполнявшаяся им функция «идеологического камертона» излишня. Вместе с тем редакционная коллегия считала неверным впадать в противоположную крайность — затушевывать национально-освободительные, антибуржуазные или революционные устремления художников, отражавшие умонастроения эпохи.

Коррективы потребовались также в сфере эстетики, и прежде всего в том, что касается взаимоотношений реализма и романтизма: раньше в рамках официальной науки эти категории имели оценочный характер, сегодня же такое их понимание, равно как и прямолинейное противопоставление, выглядит необоснованным — тем более когда речь идет об искусстве XIX века, развивавшемся в большой мере под знаком романтизма.

Редакторы настоящего издания, хорошо знавшие Михаила Семеновича Друскина, не сомневаются, что сегодня он сам внес бы подобные изменения (и, кстати, кое-что сделал в этом направлении в последних прижизненных изданиях).

Списки сочинений композиторов в некоторых случаях дополнены, в других — сокращены за счет произведений, не представляющих существенного интереса. В учебник добавлено несколько нотных примеров, некоторые заменены, иные изложены более полно. Проведена по мере необходимости редакционная правка текста.

Вводный раздел главы о музыкальной культуре Германии редактировали А. К. Кенигсберг и Л. Г. Ковнацкая, раздел о Вагнере и главы, посвященные музыкальным культурам Италии и Венгрии, — А. К. Кенигсберг; раздел о Брамсе — Л. Г. Ковнацкая, о музыкальных культурах Австрии и Чехии — Н. И. Дегтярева, о музыкальной культуре Франции — В. В. Смирнов, о музыкальной культуре Норвегии — М. П. Мищенко (им же проверены и уточнены даты).

Редакционная коллегия и редакторы глав приносят свою искреннюю благодарность редактору издательства «Композитор • Санкт-Петербург» А. В. Вульфсону.

Май 2002 года

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ

ВВЕДЕНИЕ

Общественно-политическая и культурная обстановка в Германии второй половины XIX века. Противоречия в развитии немецкой музыки. Борьба веймарской и лейпцигской школ. Расцвет музыкальной жизни в конце XIX века

1

40-е годы XIX века — время интенсивного подъема немецкой музыкальной культуры. В расцвете творческих сил Мендельсон, Шуман. Выдвигается мятежный бунтарь Вагнер, проявляющий кипучую энергию во многих направлениях как композитор, дирижер, писатель-публицист. Вскоре к нему присоединяется Лист, который с 1847 года обосновывается в Германии; разносторонняя деятельность Листа отмечена большим размахом, идейной целеустремленностью.

Наблюдается оживление в театрально-концертной жизни. На оперных сценах в борьбе с иностранным засильем утверждаются произведения немецких авторов. Концертная практика приобретает все более демократический характер; ряд городов славится оркестровыми или хоровыми коллективами, во главе которых стоят видные современные композиторы и дирижеры. Интенсивно проявляет себя музыкальная самодеятельность: певческие объединения охватывают десятки тысяч хористов. Общий подъем художествен-

ной культуры сказывается в оживлении музыкально-теоретической и критической мысли. В прессе, особенно в «Новом музыкальном журнале», организованном в 1834 году Шуманом, поднимаются актуальные проблемы воплощения народно-национального начала и героико-эпической тематики, отражения действительности в музыке.

Возобновляются после длительного периода реакции лучшие традиции идей просвещения и гуманизма. Подобно Гейне, Шуман (в годы расцвета творческих сил), а вслед за ним Вагнер и Лист основным в своей деятельности будут считать подготовку новой поры в искусстве, освобожденном от сковывающих его пут социального угнетения и моральных предрассудков. Это главное направление их художественных исканий.

Такой подъем музыкальной культуры Германии 40-х годов обусловлен историческими процессами развития этой отсталой в социально-политическом отношении страны, еще сохранившей к середине XIX века следы феодальной раздробленности. Насущнейшей ее проблемой было обнаружение путей национального объединения. Наряду с этим стояла задача преодоления феодальных пережитков в самом укладе жизни, — задача, которая во Франции была решена еще в период революции конца XVIII века. Ныне же центр революционного движения в Европе перемещался в Германию. Леворадикальные силы боролись за объединение страны революционным путем, за свержение монархии и создание в Германии единой демократической республики.

Поражение революции 1848—1849 годов привело к главенству консервативных течений в политической жизни страны. В ближайшие десятилетия их влияние все более усиливалось. Это способствовало объединению Германии «сверху», превращению ее в юнкерско-буржуазную империю. Знаменательными вехами на пути утверждения «прусского капитализма» явились войны с Данией (1864), Австрией (1866) и Францией (1870—1871).

Задержка развития страны породила резко выраженный тип немецкого мещанства, дух которого проникал во все поры немецкой культуры, накладывал на нее специфический отпечаток, сковывал творческие дерзания.

Это, в частности, сказалось на литературе: после Генриха Гейне в творчестве немецких авторов начинает преобладать изображение крестьянской или мещанской, обывательской жизни, покоящейся на консервативных устоях. Эта литература (ее представители — Бертольд Ауэрбах, отчасти Фридрих Шпильгаген и другие) получи-

ла название «областнической», так как она посвящена провинциальной тематике, не выходит за рамки местного быта. Некоторые из этих писателей выдвинулись в качестве крупных новеллистов, мастеров реалистических зарисовок современной жизни. Таковы Теодор Шторм (1817—1888) или Готфрид Келлер (1819—1890) — швейцарец по происхождению, творчество которого приобрело широкое признание. В тот же период оформились течения, связанные с эпикуреизмом, эстетством, культом чистой формы. Наряду с этим огромное влияние оказывали литературно-философские и эстетические работы Фридриха Ницше — выдающегося философа, ставшего властителем дум следующего поколения европейских художников.

Немецкая музыка того же периода, в отличие от литературы, вписала важные страницы в историю мировой художественной культуры, выдвинула выдающихся композиторов и исполнителей, творческая деятельность которых приобрела международное значение.

2

К середине века произошли значительные изменения в расстановке творческих сил. Мендельсон умер в 1847 году. Душевная болезнь неумолимо подтачивала Шумана — после 1849 года он отошел от музыкально-общественной жизни (скончался в 1856 году). Вагнер бедствовал в эмиграции и вернулся в Германию только в 60-е годы, хотя неуклонно росло влияние его эстетических идей и творчества. На десятилетие после поражения революции 1848—1849 годов падает героическая пора деятельности Листа в Веймаре; она завершается организацией в 1859 году — в связи с 25-летием шумановского «Нового музыкального журнала» — объединения немецких музыкантов Всегерманский музыкальный союз. Наконец, с начала 50-х годов выдвигается звезда первой величины — Иоганнес Брамс, идейно-художественный авторитет которого укрепился в 60—70-е годы.

Однако затхлая атмосфера филистерства не дала возможности полностью выявиться реформаторским замыслам Листа — он был вынужден бежать из Германии, потерпев поражение в борьбе с немецким мещанством. Немало тяжелого пришлось испытать в этой борьбе и Вагнеру, проявившему поразительную волю в пропаганде своих сочинений, и Брамсу, не обладавшему такой энергией и

покинувшему родину — он уехал в 60-х годах в Вену, где прожил свыше 30 лет. В то же время в Германии приобрели большое влияние представители умеренного, «академизированного» романтизма, идейно-художественные устремления которых в известной мере совпадали с «областническими» тенденциями в литературе.

Сложность общественно-политической обстановки породила напряженность борьбы творческих направлений в немецкой музыке. В 50-х годах эта борьба сосредоточилась вокруг двух музыкальных школ. Первую возглавлял Лист, к ней примыкал Вагнер; она называлась веймарской (по месту жительства Листа) или новонемецкой. Во главе второй школы — она именовалась лейпцигской — стояли деятели известной консерватории, созданной Мендельсоном при участии Шумана.

Лист, изобличая обывательскую «приглаженность» и умеренность в искусстве, выдвигал принципы программности и идейности, философской глубины и содержательности музыкального творчества. Но вопросы эти нередко толковались приверженцами его школы (например, критиками Францем Бренделем и Рихардом Полем) в отрыве от эстетических требований демократизма и национальной формы, что приводило к недооценке роли народного творчества и классического наследия. С другой стороны, выдвинутые представителями лейпцигской школы художественные критерии общедоступности и национальной определенности трактовались эпитонами Мендельсона (среди них композиторы Карл Рейнеке, Роберт Фолькман, Франц Абт, Корнелиус Гурлит и другие) обедненно, догматически, ибо игнорировались требования содержательности, идейной значительности искусства.

Все же не следует преувеличивать значения названных двух школ в истории немецкой музыки. Это один из частных эпизодов присущей ей борьбы группировок и направлений. Вскоре борьба приняла иные формы: враждующие лагеря образовались вокруг творческих фигур двух крупнейших музыкантов Германии — Вагнера и Брамса.

Еще в годы существования веймарской школы (она распалась в начале 60-х годов в связи с отъездом Листа) ее представители считали своей главной задачей пропаганду творчества Вагнера¹.

¹ «Поддержка Вагнера — наша основная цель», — писал в 1852 году «Новый музыкальный журнал», перешедший в руки «веймарцев». В то же время о Листе как композиторе этот журнал почти ничего не писал.

В 70-х годах было организовано Вагнеровское общество. Сторонники «музыки будущего» (как Вагнер называл свои творения) резко нападали на всех тех композиторов, которые не причисляли себя к листо-вагнеровскому направлению. Сначала объектом нападок служили эпигоны Мендельсона, связанные с лейпцигской школой, — их, кстати, очень зло высмеивал Лист. Но затем, уже без участия Листа, огонь полемики был направлен против Брамса — ожесточенно, непримиримо вел с ним борьбу Вагнер и все, кто уверовал в его гений.

Помимо своей воли Брамс, лично не участвовавший в возникшей полемике, стал знаменем для тех, кто спорил с Вагнером в области музыкальной драмы и с Листом — в области программного симфонизма. (Заодно его сторонники обрушивались на Антона Брукнера и Гуго Вольфа, которые преклонялись перед Вагнером.) Вопросы ставились широко: о традициях народного искусства и национальной классики, достижениях музыкального романтизма, о выразительных средствах музыки, возможностях сохранения и развития устоявшихся музыкальных жанров и форм и т. д. По всем этим вопросам у Вагнера и Брамса существовали принципиальные расхождения. Но вагнерианцы, с одной стороны, и брамсианцы (их иронически окрестили прозвищем «брамины») — с другой, неумеренно преувеличивали эти расхождения и, поклоняясь одному из антиподов, низвергали все, что было связано с другим.

Окружение Вагнера и Брамса не только вносило в споры излишне острые субъективные тона, но и искажало сущность идейно-творческих исканий этих двух крупнейших художников Германии. Вагнерианцы пытались истолковывать творчество Вагнера в духе его мировоззрения, со всеми его слабыми сторонами. Они сомкнулись с шовинистическими кругами прусского юнкерства, стали проводниками пангерманских идей. В то же время брамсианцы, особенно из числа венских критиков (в первую очередь Эдуард Ганслик), представляли Брамса в качестве «чистого» музыканта, далекого от современной действительности, создававшего некую «абстрактную» музыку.

Таким образом, оба эти окружения приносили бесспорный вред делу развития немецкой музыки: воинственный пыл враждующих лагерей не давал возможности распознать общего врага. Для Вагнера и Брамса таким врагом являлось немецкое филистерство, затхлый провинциализм; каждый по-своему, они отстаивали принципы высокой идейности и гуманизма. В их творчестве получили

отражение р а з н ы е стороны немецкой действительности, они разработали р а з л и ч н ы е методы ее отображения, писали в р а з н ы х жанрах музыкального искусства. Но один композитор не исключал другого, а, наоборот, дополнял, своей индивидуальностью обогащая отечественную культуру. Это стало ясным к концу века, после смерти Вагнера, когда остыл полемический пыл и произведения обоих мастеров получили всеобщее признание.

3

К 60—70-м годам просветительская деятельность Мендельсона и Шумана, Листа, Вагнера и Брамса принесла свои плоды: театрально-концертная жизнь Германии достигла высокого уровня; еще шире стала практика самодеятельных хоровых объединений².

Ряд городов Германии соревнуется в пропаганде музыкального искусства. Наряду с Берлином, Лейпцигом, Дрезденом, Кёльном приобретают значение крупных музыкальных центров Веймар (в то время, когда там работал Лист), Мюнхен, где ставятся оперы Вагнера, и другие. Известностью пользуются оркестр «Гевандхауз» (существует с 1781 года) в Лейпциге и там же — Томанер-хор, то есть хор кантората при церкви Св. Фомы, которым некогда руководил И. С. Бах; в Берлине — Певческая академия (с 1790 года), Филармонический оркестр (с 1881 года).

Активно проявляет себя славная плеяда листовских учеников, и первый среди них — выдающийся дирижер и пианист, пропагандист Вагнера и Брамса, поклонник русской музыки, и прежде всего оперного творчества Глинки, Ганс фон Бюлов (1830—1894). Вообще немецкая дирижерская школа, возглавленная Рихардом Вагнером, вырастает в явление международного масштаба. Среди ее лучших представителей — Артур Никши (венгр по проис-

² Нередко такие объединения приобретали политическую окраску — патристическую или социалистическую. Так, при одном из рабочих фрейнов (союзов) в 1861 году образовался певческий кружок, во главе которого стал будущий вождь немецкой социал-демократии Август Бебель. На 1877 год приходится организация Всеобщего рабочего певческого союза, вскоре запрещенного вместе с другими революционными организациями. Спустя 12 лет, в 1890 году, бисмарковский «закон против социалистов» был отменен, и с этого времени начинается расцвет рабочего хорового движения.

хождению, 1855—1922), Феликс Вейнгартнер (1863—1942), Рихард Штраус (1864—1949).

Выдвигается ряд крупных вокалистов, в частности исполнители вагнеровского репертуара Людвиг Шнор фон Карлсфельд (?—1865) и Альберт Ниман (1831—1917). Среди певиц — Вильгельмина Шрёдер-Девриент (1804—1860; прославилась как исполнительница партии Леоноры в бетховенской опере «Фиделио»), Генриетта Зонтаг (1806—1854), Лили Леман (1848—1929). В Германии работают также замечательные скрипачи Фердинанд Давид (1810—1873), Йозеф Йохим (родом из Венгрии, 1831—1907), пианисты (преимущественно ученики Листа) Эжен д'Альбер (1864—1932), София Менгер (1846—1918), Фредерик Ламонд (1868—1948) и другие.

Все это — показатели большого, разностороннего расцвета немецкой музыкальной культуры, которого она достигла усилиями нескольких поколений своих деятелей XIX века.

РИХАРД ВАГНЕР (1813—1883)

Значение Вагнера в истории мировой музыкальной культуры. Его идейный и творческий облик

1

Вагнер принадлежит к числу тех великих художников, творчество которых оказало большое влияние на развитие мировой культуры. Гений его был универсален: Вагнер прославился не только в качестве автора выдающихся музыкальных творений, но и как замечательный дирижер, явившийся, наряду с Берлиозом, основоположником современного искусства дирижирования; он был талантливым поэтом-драматургом — создателем либретто своих опер — и одаренным публицистом, теоретиком музыкального театра. Такая разносторонняя деятельность в сочетании с кипучей энергией и титанической волей в утверждении художественных принципов привлекла к личности и музыке Вагнера всеобщее внимание, вызы-

вая горячие споры и при жизни композитора, и после его смерти. Они не утихли и по сей день.

«Как композитор, — говорил Чайковский, — Вагнер несомненно одна из самых замечательных личностей во второй половине этого [XIX] столетия, и его влияние на музыку огромно». Это влияние было многосторонним: оно распространилось не только на музыкальный театр, где более всего работал Вагнер как автор 13 опер, но и на выразительные средства музыкального искусства вообще; значителен также вклад Вагнера в область программного симфонизма.

«Он велик как оперный композитор», — утверждал Римский-Корсаков. «Оперы его... — писал Серов, — вошли в народ германский, сделались национальным достоянием в своем роде никак не меньше, чем оперы Вебера или творения Гёте или Шиллера». «Он был одарен великим даром поэзии, могучего творчества, его изображение было громадно, инициатива сильна, его художественное мастерство велико...» — так характеризовал Стасов лучшие стороны гения Вагнера.

Отдавая должное Вагнеру, его дерзновенной смелости художника-новатора, деятеля русской музыки (в первую очередь Стасов, Чайковский, Римский-Корсаков) критиковали некоторые тенденции его творчества. Особенно ожесточенной критике подвергались общехудожественные принципы Вагнера, его эстетические взгляды в применении к музыкальному театру. Об этом кратко и метко сказал Чайковский: «Восхищаясь композитором, я питаю мало симпатии к тому, что является культом вагнеровских теорий». Оспаривались также излюбленные Вагнером идеи, образы его оперного творчества, методы их музыкального воплощения.

Однако наряду с меткими критическими замечаниями острая борьба за утверждение национальной самобытности русского музыкального театра, столь отличного от немецкого оперного искусства, порой вызывала и необъективные суждения. В этой связи Мусоргский очень верно заметил: «Мы Вагнера часто ругаем, а Вагнер силен и силен тем, что щупает искусство и тербит его...»

Еще более ожесточенная борьба возникла вокруг имени и дела Вагнера в зарубежных странах. Наряду с восторженными поклонниками, полагавшими, что отныне театр должен развиваться только по вагнеровскому пути, были и такие музыканты, которые отвергали ценность творений Вагнера, усматривали в его влиянии лишь

пагубные последствия для эволюции музыкального искусства. Вагнерианцы и их противники стояли на непримиримо враждебных позициях. Высказывая подчас справедливые мысли и наблюдения, они своими пристрастными оценками скорее запутывали вопросы, нежели помогали их разрешению. Такие крайние точки зрения не разделялись крупнейшими зарубежными композиторами второй половины XIX века — Верди, Бизе, Брамсом, — но и они, признавая гениальную одаренность Вагнера, не все принимали в его музыке.

Творчество Вагнера давало основание для разноречивых оценок, ибо не только деятельность, но и сама личность композитора была раздираема жесточайшими противоречиями. Однобоко выпячивая какую-либо из сторон сложного облика творца и человека, апологеты, равно как и хулители, Вагнера давали искаженное представление о его значении в истории мировой культуры. Чтобы верно определить это значение, надо понять личность и дело жизни Вагнера во всей их сложности.

2

Двойной узел противоречий характеризует Вагнера. С одной стороны, это противоречия между мировоззрением и творчеством. Конечно, нельзя отрицать связей, существовавших между ними, но деятельность композитора Вагнера далеко не совпадала с деятельностью Вагнера — плодовитого писателя — публициста. С другой стороны, его эстетические и социально-политические взгляды также остро противоречивы. Мятежный бунтарь Вагнер уже к революции 1848—1849 годов пришел с крайне пугающим мировоззрением. Оно осталось таковым и после поражения революции, когда сознание композитора было во многом отравлено ядом пессимизма, в нем стали глубже утверждаться националистические, шовинистические идеи. Все это не могло не отразиться на его идейно-художественных исканиях.

Но Вагнер истинно велик тем, что в своем художественном творчестве обнажал драму больших духовных стремлений, могучих порывов к счастью и несвершенных героических деяний, сломленных надежд, вскрывал — в иносказательной, образной форме — противоречия жизни, обличал мир лжи и обмана. Ни

один зарубежный композитор XIX века после Бетховена не сумел поднять такой большой комплекс жгучих вопросов современности, как Вагнер. Поэтому он стал властителем дум ряда поколений, а творчество его вобрало в себя большую, волнующую проблематику современной культуры.

Вагнер не дал четкого ответа на поставленные им жизненные вопросы, но он их остро поставил. Всю свою деятельность он пронизал страстной, непримиримой ненавистью к капиталистическому угнетению. Что бы он ни высказывал в теоретических статьях, какие бы сомнительные политические взгляды ни отстаивал, в своем музыкальном творчестве Вагнер всегда был на стороне тех, кто стремился активно применить свои силы в утверждении возвышенного и гуманного начала в жизни, против тех, кто погряз в болоте мещанского благополучия и своекорыстия. И быть может, никому другому не удалось с такой художественной убедительностью и силой показать в музыке трагедию современной цивилизации.

Вагнер — один из крупнейших художников-романтиков. Романтические идеи, темы, образы закрепились в его творчестве еще в предреволюционные годы; они разрабатывались им и позже. После революции 1848 года ряд виднейших композиторов переключился на иные темы, обратился к реализму (наиболее яркий тому пример — Верди). Но Вагнер оставался романтиком, хотя и у него порой активнее проступали черты реализма.

Его жизнь полна необычных взлетов и падений, страстных увлечений и периодов безграничного отчаяния. Приходилось преодолевать неисчислимые препятствия для продвижения своих новаторских идей. Годы, подчас десятилетия проходили, прежде чем ему удавалось услышать партитуры собственных сочинений. Надо было обладать неистребимой жаждой творчества, чтобы в этих тяжелых условиях работать так, как работал Вагнер. Служение искусству было главным стимулом его жизни. («Я существую не для того, чтобы деньги зарабатывать, но чтобы творить», — с гордостью заявлял он.) Именно поэтому Вагнер добился таких выдающихся художественных результатов: вслед за Бетховеном воспел героизм человеческих дерзаний, подобно Баху, с поразительным богатством оттенков раскрыл мир душевных переживаний человека и, идя по пути Вебера, воплотил в музыке образы немецких народных легенд и сказаний, создал великолепные картины природы.

Годы юности. Первые творческие опыты. Эстетические и философские взгляды предреволюционного периода. Оперы 40-х годов: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоизгрин». Участие в революции 1848—1849 годов

1

Рихард Вагнер родился 22 мая 1813 года в Лейпциге, окруженном бушующим морем войны: шла битва народов, восставших против ига Наполеона, которая привела к поражению французских войск. Предки родителей Рихарда — школьные учителя, канторы, органисты из народа, жившие в Саксонии. Отец его, полицейский чиновник, находился весной 1813 года по служебным делам в Берлине, вне пределов военных действий; он умер спустя полгода после рождения сына. Рихард рос в артистическом мире: талантливый актер, писатель и живописец Людвиг Гейер стал его отчимом. У ребенка рано проявились художественные наклонности, которыми отличались также его брат и сестры. Будущий композитор с детства привык к театру, участвовал в сценических постановках, рисовал, писал стихи и драмы, увлекался немецкой романтической литературой.

Гейер перевез семью в Дрезден, оперный театр которого был известен всей стране — во главе его стоял Вебер. Музыкальные впечатления от дрезденской оперы надолго врезались в память Вагнера. Однако он поздно начал обучаться музыке — только с 1828 года, когда с матерью и сестрами вернулся в Лейпциг (Гейер умер еще в 1821 году). Начиная с этого времени бурно развивалось композиторское дарование Вагнера. В ближайшие годы он создал фортепианные сонаты, оркестровые увертюры, 7 пьес к гётевскому «Фаусту», Симфонию C-dur.

Столь же бурно формировались общественно-политические и эстетические взгляды композитора. Вагнер признавался, что он был захвачен бурей освободительного движения, пронесшейся по Европе в начале 30-х годов; особенно сильно его всколыхнули польские революционные события. Свое сочувствие повстанцам он выразил в симфонической увертюре «Польша» (1836) — ее музыка проникнута мелодиями и ритмами польских песен и танцев. К этому времени у Вагнера созрело гневно-критическое отношение к затхлой, мещански ограниченной общественной жизни Германии.

С 1834 года начинается дирижерская деятельность Вагнера, позднее так прославившая его; он работает в оперных театрах Магдебурга (1834—1836), Кенигсберга (1837) и Риги (1837—1839). Вагнер выходит на широкую арену исполнительской и композиторской деятельности как художник, страстно отстаивающий свои убеждения. С первых же творческих шагов, едва достигнув 20-летнего возраста, до последних дней жизни — на протяжении полувека — он выступал в качестве литератора-публициста, теоретика искусства.

В первой критической статье Вагнера, опубликованной в 1834 году, резко обозначились его радикальные устремления. Он обвинял современных немецких композиторов в том, что никто из них «не сумел заговорить голосом народа, то есть никто не схватил настоящую жизнь такой, как она есть». Вагнеру представлялось, что итальянские и французские композиторы добились в жанре комической оперы более убедительных результатов. Позже, в начале 40-х годов, он приветствовал Траурно-триумфальную симфонию Берлиоза за то, что «она во всей своей глубине должна быть понятна каждому уличному мальчишке в рабочей блузе и красном колпаке». С тех же позиций Вагнер бичевал модную «большую оперу», именовал ее «блестящей ложью», «позлащенной чепухой», «засахаренной скукой».

Все же в этих высказываниях не было четкости и целеустремленности. Не было этого и в музыкальном творчестве.

Еще в 1833—1834 годах Вагнер написал оперу «Феи» (по драматической сказке К. Гоцци «Женщина-змея»; опера при жизни Вагнера не была поставлена). Здесь он выступил в качестве верного ученика Вебера и Маршнера, не обнаружив, однако, самобытной индивидуальности. Критика немецкого романтизма, особенно резко звучавшая из уст Гейне, который в те годы оказал большое влияние на Вагнера, заставила его использовать иные источники в следующей опере — «Запрет любви» (1834—1836, по пьесе Шекспира «Мера за меру»; опера всего лишь однажды была показана в Магдебурге). На сей раз это были итальянские, отчасти французские влияния. Позже Вагнер отмечал, что в его первых двух музыкально-театральных сочинениях предстали разрозненными две присущие ему склонности к выражению, с одной стороны, идеального, возвышенного, а с другой — чувственного, реального.

В третьем произведении, «Риенци» (1838—1840, по роману Э. Булвер-Литтона), Вагнер обратился к традициям Обера — Мей-

ербера, создателей французской историко-героической «большой оперы». Действие оперы «Риенци», воспевающей народного трибуна, который поднял в XIV веке в Риме восстание против патрициев, перегружено зрелищными моментами — балетными сценами, шествиями, сражениями, пожарами, что свойственно декоративному стилю французских спектаклей.

Нельзя отказать этой партитуре в эффектной выразительности, особенно там, где Вагнер использует энергичные интонации и ритмы героического марша (см., например, увертюру). Но в целом музыка недостаточно характерна и нередко поверхностна, в ней по-прежнему ощутимо воздействие итальянской оперной мелодики.

В 1839 году Вагнер прибыл в Париж, полный радужных надежд. Подобно героям Бальзака — молодым людям из провинции, одержимым неумным честолюбием, он был уверен, что добьется решающего успеха в этой общепризнанной столице мировой художественной культуры. Молодого композитора ожидало жестокое разочарование: он воочию убедился в том, что за блеском парижской жизни скрывалась бешеная конкуренция и жажда наживы, которая заставляла художников, отдававших себя во власть моды, вставать на путь творческих компромиссов. Вагнеру не удалось утвердиться в Париже. Не помогли ни энергия самого композитора, ни дружеская поддержка всемогущего Мейербера, которого он позже возненавидел, усматривая в нем воплощение художника-дельца буржуазного типа; вся горечь унижений, испытанных в Париже, переплавилась у Вагнера в эту ненависть. Нищий и голодный, Вагнер тем не менее много, упорно работал: писал статьи, изобличавшие духовную нищету буржуазной цивилизации, желчный, ядовитый тон которых напоминает публицистику Гейне, осуществил ряд крупных музыкальных замыслов — кроме «Риенци» это были симфоническая увертюра «Фауст» (1840), принадлежащая к числу лучших произведений раннего периода его творчества, и опера «Летучий голландец».

Три года бедственного существования в Париже, помимо богатых художественных впечатлений (ведь здесь он впервые услышал Листа и Шопена, Берлиоза и Мейербера), послужили Вагнеру хорошим жизненным уроком: в окружавшей действительности он многое увидел другими, более критическими глазами. В 1842 году он вернулся в Германию, заняв пост дирижера оперного театра в Дрездене.

2

Открывается новая, бурная глава в биографии Вагнера. Он складывается как мыслитель под воздействием бунтарского духа предреволюционной Германии, в период расцвета национально-демократического движения 40-х годов, в атмосфере напряженных идеологических боев. Противоречия этого времени Вагнер отразил в своем творчестве; он не мог их преодолеть ни в годы общественного подъема, ни в последующие годы реакции. Разноречивые идейные течения совместились в его мировоззрении. Сначала он восхищался дерзновенными лозунгами литературно-художественного объединения «Молодая Германия», затем подпал под сильное воздействие философии Людвига Фейербаха, что привело его к увлечению социализмом; к этому примешивались идеи анархизма М. Бакунина — П. Прудона. Однако сквозь все эти влияния отчетливо проявляла себя ненависть Вагнера к капитализму с его изощренными способами эксплуатации. Он, по собственным словам, мечтал о мировой революции, но о путях ее осуществления имел весьма нечеткое представление.

Парижские годы провели резкую грань не только в мировоззрении композитора, но и в его творчестве. Он отказался от своих прежних, недостаточно продуманных увлечений и окреп как национальный художник. Именно в Париже Вагнер полностью осознал величие Бетховена (о чем поведал в написанной тогда новелле «Паломничество к Бетховену»). По-иному, чем прежде, он оценил сейчас вклад отечественных романтиков — в первую очередь Вебера — в разработку народно-национальных основ немецкой оперы. Но вместе с тем Вагнер видел, что мещанский провинциализм и обывательщина сковывали развитие национального оперного искусства. Оставаясь в русле романтизма, композитор стремился вдохнуть в родное искусство высокие идеи, найти средства художественного воплощения, отвечавшие возвышенному строю чувств и мыслей.

При разрешении этих кардинальных вопросов Вагнер не всегда был последователен. Порой его раздирали противоположные идеи и чувства, и теории его часто расходились с практикой, то есть с собственной музыкой. Тем не менее он создавал на редкость цельные и монолитные художественные произведения, отмеченные индивидуальностью гениального творца. Список этих произведений

открывает опера «Летучий голландец» — ею начинается зрелый период вагнеровского творчества.

Эта опера знаменательна во многих отношениях. До нее в поисках сюжетов для своих сочинений Вагнер обращался к инсценировкам пьес или романов иностранных авторов. Правда, в первых же операх он выступил в качестве поэта и сценариста, создавшего самостоятельную литературную концепцию. Но в своем новом произведении Вагнер воспользовался мотивами новеллы Г. Гейне и сказки В. Гауфа, то есть немецкими источниками. Важно и то, что композитор ныне обратился к образам народной легенды, к типам и характерам из народной жизни. Все это резко отличает «Голландца» от предшествующего сочинения — «Риенци».

Всего год отделяет названные произведения, но за это время в сознании Вагнера произошел значительный перелом. «Риенци» сулил удачу, и действительно, премьера оперы в 1842 году в Дрездене прошла успешно. Но одновременно это был соблазн: здесь композитор шел навстречу вкусам аудитории. Теперь же Вагнер вступает на бескомпромиссный путь смелых творческих дерзаний. Он погружается в сферу романтически-легендарного, что для него равнозначно возвышенному, гуманистическому, «истинно человеческому». Эта сфера, по мысли Вагнера, противостоит буржуазной цивилизации с ее ложным историзмом, высушенной ученостью и духовной опустошенностью. В выдвигании искупительной и нравственно очищающей миссии искусства он видит свое призвание.

3

Вагнер задумал «Летучего голландца» еще в Риге, где летом 1838 года познакомился с новеллой Гейне. «Этот сюжет привел меня в восторг и неизгладимо запечатлелся в душе, — писал позднее композитор, — но во мне не было еще необходимых для его воспроизведения сил». Он хотел создать нечто вроде драматической баллады, единой по духу и складу взволнованного повествования. Литературный текст драмы был набросан в 1840 году, а в 1841-м закончена музыка. «Я начал с хора матросов и песни за прялкой, — вспоминал Вагнер. — В семь недель была сочинена вся опера». Увертюра же написана позже, спустя два месяца. Опера была поставлена в Дрездене в 1843 году.

Поэтические образы и сюжет «Голландца» во многом типичны для немецких романтических «драм рока», где в переплетении фантастического и реального обнажались демонические страсти, показывались необычные происшествия, ужасные события.

Вагнер обновил эти ставшие к его времени трафаретными характеры и ситуации. Он прежде всего приблизил к байроновскому Манфреду страдальческий образ Летучего голландца, но одновременно дал оригинальную трактовку — очеловечил его³, наделил чувствами душевной смятенности, страстного томления. Романтическая тоска по и д е а л ь н о м у выразительно запечатлена в образе Голландца.

Эта идея, которую Вагнер вкратце определил словами «сквозь бури жизни — тоска о покое», переплетается с другой — и д е е й и с к у п л е н и я. Вслед за Фейербахом он утверждал, что в личном эгоизме, в своекорыстии индивидуальных интересов наглядно раскрывается сущность буржуазных отношений. Лишь всепоглощающее чувство любви может помочь преодолеть этот эгоизм, способствовать расцвету человеческого начала. Поэтому если вместе с прощением Астарты Манфред найдет желанное успокоение в смерти, то Голландцу для достижения покоя потребуется жертва самоотречения: Сента, дочь норвежского моряка Даланда, чтобы обрести счастье с роковым скитальцем, бросается со скалы в море и тем самым освобождает его от «пытки бессмертием».

Несмотря на печальный исход драмы, музыка лишена черт обреченности, пассивной созерцательности. В ней звучит бурная романтика протеста; она прославляет не успокоение в небытии, но деятельное беззаветное стремление к счастью. Таков идейный смысл программной по замыслу увертюры, в которой музыкально-драматургическая концепция оперы решена симфоническими средствами. Три сферы выразительности характеризуют определенные стороны содержания произведения.

Первая из них служит обрисовке грозно ревущего океана; на его фоне выделяется мрачно-величавая фигура Летучего голландца с его демонически-загадочным кораблем, бесцельно несущимся по волнам. Мятежная природа словно перекликается с бурей, бушующей в душе героя. В музыке, характеризующей его, нетрудно

³ Характерно, что в том же направлении шло переосмысление байроновского образа в шумановской увертюре к «Манфреду».

усмотреть сходство с основным мотивом первой части Девятой симфонии Бетховена. И не только потому, что бетховенская тема предстает обращенной в кличе Голландца (этот клич пронизывает арию-монолог скитальца — кульминацию I акта, он же служит главной темой увертюры), но и благодаря самому складу музыки, сурово-возвышенной, горделивой:

1 [Allegro con brio] Клич Голландца

Cor.
Fag.

f

Иной музыкально-драматический пласт — задушевной, подчас восторженной лирики — связан с образом Сенты. Наиболее полное выражение этой образной сферы содержится в балладе из II акта. В ней проходит мотив искупления (в увертюре это побочная тема)⁴:

[Allegro non troppo]
Più lento

2 Чуждый не-сель-ю, веч-но го-ни-мый гроз-ной суд-ь бо-ю,

В приведенной мелодии важное значение имеет заключительный секундовый «вздых». Эта интонация появляется еще в интродукции I акта — в матросском хоре (пример 3а), а затем в переходе к арии Голландца, в таинственно-застывшем звучании (мотив предчувствий, или мотив томлений, пример 3б).

⁴ Это также один из излюбленных оборотов Бетховена: см. начало Фортепианной сонаты № 26, увертюру «Леонора» № 3 и др.

3а [Allegro con brio] Интродукция (I акт)

Тенора
Хо!

Басы
Хо!

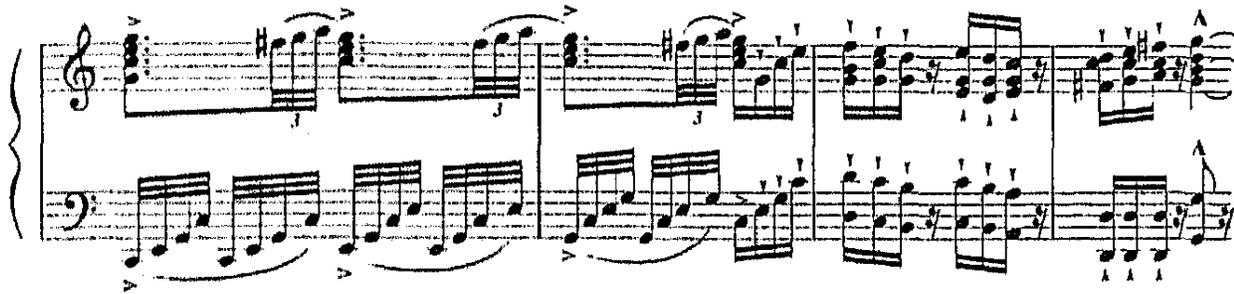
36 *Molto più lento* $\text{♩} = 72$ Конец интродукции

p *sempre dim.*

Наконец, с помощью третьей музыкально-драматургической сферы даны зарисовки жанрово-бытовых моментов, обстановки действия — эта жизненно-полнокровная сфера противостоит образам зловещей фантастики. Показателен здесь лихой хор норвежских матросов (его тема использована в разработке увертюры), в мелодике которого явственно слышны отзвуки освободительных песен Вебера, а также известного хора охотников из «Волшебного стрелка»⁵:

4 *Animato ma non troppo allegro* Хор матросов (III акт)

⁵ Вообще, принципы драматургии «Волшебного стрелка» с типичным для него «двомирием» в противопоставлении образов фантастики и реальности оказали влияние на «Летучего голландца» Вагнера.



Нетрудно заметить, что здесь снова большую роль играет секундовая интонация (см. такты 5—6 примера 4).

К числу сочных народно-жанровых эпизодов относится и песня прях (II акт). Любопытно, что в этой песне интонационно развит тот же «вздых» из баллады Сенты⁶:

[Allegretto] Песня прях (II акт)

5 Ну, жи - шей ра - бо - тай,

прял... ка,

ко - ле - со, кру - жись.

⁶ Напомним, что сочинение оперы началось именно с двух хоров — матросов и прях, — связанных секундовой интонацией.

Тем самым еще более подчеркивается музыкально-драматургическое значение этой баллады, в которой сконцентрирован важнейший тематизм оперы.

Вагнер особое внимание уделяет теперь выработке тематизма, обладающего многосторонними образно-интонационными связями. Таким путем он добивается единства драматического выражения. Это послужит основанием для создания свойственной ему лейтмотивной системы, которая полностью оформится в произведениях следующего периода творчества. Пока же, в операх 40-х годов, намечаются лишь подступы к такой системе, и приведенные мотивы еще не пронизывают собой всю ткань оперы — они возникают, как и у других композиторов-романтиков (в первую очередь Вебера), лишь в наиболее важные драматургические моменты. Но, устанавливая интонационно-смысловую взаимосвязь между основными мотивами, Вагнер открывает возможности для симфонизации оперы. Это первая, основная особенность его музыкальной драматургии. По сути дела, композитор привнес в оперу методы симфонического развития. В произведениях послелознгриновского периода он еще последовательнее будет проводить эти методы, наделяя оперные формы закономерностями форм инструментальных.

Новые пути намечены и в трактовке оперных форм. Стремясь к созданию непрерывно развивающегося музыкально-сценического действия (этого добивался и Вебер!), Вагнер преодолевает архитектурную расчлененность так называемого номерного принципа. В «Голландце» он смело отбрасывает громоздкую пятиактную структуру «большой оперы» и обращается к целеустремленному развитию в рамках трехактного членения — такое деление сохранится во всех его последующих сочинениях. Акты, в свою очередь, распадаются на сцены, в которых растворяются ранее отдельно существовавшие номера⁷.

Эта вторая особенность вагнеровской драматургии отчетливо выявлена уже в «Голландце», особенно в центральном, II акте. Начиная с баллады Сенты все номера друг с другом тесно связаны, грани между ними стираются. Так, баллада прерывается возгласом Эрика; хор разбегающихся девушек переходит в беседу Сенты и Эрика; рассказ последнего о вещем сне подготавливает выход Гол-

⁷ Принципы сквозного музыкального развития также полностью выявятся в произведениях, написанных после «Лознгрина».

ландца; кульминационный пункт не только этого акта, но и всей оперы — свободно решенная диалогическая сцена Сенты и Голландца. Точно так же и последний акт состоит из ряда взаимосвязанных эпизодов, которые образуют две большие сцены: народные хоры и лирический финал.

В целом музыка «Голландца» привлекает необычным балладным складом, волнующим драматизмом, яркостью народного колорита. Естественно, в первом зрелом произведении 27-летнего композитора не все находится на одинаково высоком уровне. Так, стилистически выпадает образ Даланда, выписанный в манере французской комической оперы; лишен характерности жених Сенты охотник Эрик (в нем немало черт, свойственных Максу из «Волшебного стрелка»); непреодоленные «итальянизмы» придают тривиальный оттенок музыке финального терцета II акта и т. д. Но это не может заслонить главного: глубокого проникновения в национальную природу немецкого народного искусства, жизненной правдивости в обрисовке драматических переживаний и ситуаций.

4

В своей следующей опере — «Тангейзер» (работа над ней велась в 1843—1845 годах, постановка состоялась в 1845-м) — Вагнер обратился к иным образам и средствам выразительности. Еще в юношеские годы он увлекался красивой антиклерикальной народной легендой о грешнике, в руках которого, вопреки проклятию Римского Папы, в знак Божьего прощения зацвел посох. Увлекала Вагнера и новелла Э. Т. А. Гофмана о состязании в Вартбурге в XIII веке рыцарей-миннезингеров, заставившая композитора обратиться к изучению первоисточников — средневековых легенд — и их свободной обработке.

Таким образом, если сюжет «Летучего голландца» возник под сильным влиянием Гейне, то фабула новой оперы и характеры действующих лиц явились оригинальным созданием Вагнера — драматурга и поэта. Отныне для него становится типичным подобный метод переработки и творчески самостоятельного переосмысления поэтических мотивов народных сказаний.

Что же привлекло Вагнера в преданиях далекой старины?

Не было случайным, начиная с «Эврианты» Вебера, частое использование в немецкой романтической опере сюжетов из рыцарских времен. Как русские композиторы XIX века искали актуальные сю-

жеты в Киевской Руси, так деятели немецкой культуры пытались обнаружить в героических рыцарских образах поучительные примеры для современности. Именно так трактовал Вагнер своего героя, который нигде не может найти себе удовлетворения — ни в мире чувственного наслаждения (в греховном гроте Венеры), ни в мире нравственного долга и высоких помыслов (среди пилигримов), хотя и здесь и там он отдается увлечениям полностью, без остатка. В этом отношении, утверждал Вагнер, Тангейзер — современный немец «с головы до пят».

Действие оперы развивается вокруг Тангейзера, в борьбе за него. Рыцаря хочет удержать у себя богиня чувственной любви и красоты Венера, но в Вартбурге ждет Тангейзера любящая его племянница ландграфа Елизавета. Центральной картиной оперы является сцена состязания миннезингеров — певцов любви, где, к всеобщему возмущению, Тангейзер выступает с прославлением земных чувств и наслаждений. Это переломный момент драмы. Все отворачиваются от греховного рыцаря, Папа в Риме проклинает его. В горе Елизавета умирает. Потрясенный ее гибелью Тангейзер находит успокоение в смерти.

Вновь, как в «Летучем голландце», тема искупления — жертвенного подвига во имя преодоления эгоизма и себялюбия — является здесь одной из центральных. Но, в отличие от Сенты, образ Елизаветы получился несколько ходульным, недостаточно жизненным, и смерть ее логически мало оправданна.

В соответствии с расслоением групп действующих лиц, каждая из сил, борющихся за Тангейзера (Елизавета, пилигримы и рыцари — с одной стороны и Венера — с другой), охарактеризована своим комплексом выразительных средств. Аккордовый склад молитвы Елизаветы близок суровому, строгому звучанию хорала пилигримов. В то же время у нее встречаются и маршевые темы, свойственные рыцарям из Вартбурга. Музыка, обрисовывающая грот Венеры, напротив, отмечена огромным чувственным напряжением. Двойственность же стремлений Тангейзера подчеркнута тем, что его партия насыщается то мотивами рыцарского характера, то страстным тематизмом Венеры.

Эти разные музыкально-драматургические сферы объединены в увертюре к опере, выдающемся произведении программно-симфонической музыки. Идейный замысел увертюры прекрасно выявлен оригинальной композицией — сонатной формой с обрамлением. Крайние, обрамляющие части призваны обрисовать суровый, не-

преклонный дух нравственного закона — это хорал пилигримов, строгость звучания которого подчеркнута аккордовым складом и последованием I—VI ступеней (пример 6а); такое последование часто используется Вагнером как одно из средств создания эпических образов (см. вступление к «Лоэнгрину», увертюру к «Мейстерзингерам», шествие рыцарей в «Парсифале» и др.). Второй, лирической теме (мотив покаяния) свойственны жалобные, хроматически спускающиеся интонации (пример 6б, ср. пример 8а). В дальнейшем обе темы даются в контрапунктическом соединении (напев пилигримов у тромбонов, в репризе к ним присоединяются трубы; видоизмененная тема покаяния — у скрипок).

Andante maestoso Тема пилигримов в увертюре

6а Cl.
Fag.
Cor.

p molto sostenuto

Лейтмотив покаяния

6б V-c.

p

В центре увертюры — сонатное allegro с зеркальной репризой и эпизодом в разработке. Музыка центральной части перекликается

с вакханалией в гроте Венеры. Большой страстностью чувства отмечена тема побочной партии, воспроизводящая гимн Тангейзера Венере:

Тема гимна Тангейзера Венере

7 [Allegro]

Этот гимн трижды звучит в диалогической сцене Тангейзера и Венеры из I акта. При повторении, последовательно повышаясь в тесситуре и экспрессии, будучи проведенным в тональностях Des-dur, D-dur, Es-dur, гимн скрепляет музыкальное развитие сцены. На состязании певцов в финале II акта он звучит в еще более высокой тесситуре — в E-dur; в той же тональности идет увертюра.

Музыка оперы в целом ярка и колоритна. В ней много театрально выигранных контрастов. Стремясь выпуклее, правдивее показать историческую обстановку действия, Вагнер много внимания уделяет зрелищным моментам: это торжественные выходы рыцарей или пилигримов, чувственная нега Венерина грота, красочные сцены охоты или погребального шествия с гробом Елизаветы. Однако «Тангейзеру» не хватает цельности стиля, присущей «Летучему голландцу»; наличествуют и некоторые условно-оперные приемы. Зато усиливается значение «крупного штриха» в музыкальной драматургии: обрисовка драматических ситуаций и характеров становится рельефнее, наделяется контрастностью.

Вместе с тем Вагнер далее разрабатывает специфические черты своего музыкального стиля. Мелодия, говорит он, должна возникать из речи; не может быть различий между так называемыми «декла-

мационными» и «напевными» фразами. «Моя декламация — это уже пение, — заявляет Вагнер, — а мое пение — совершенная декламация». Такая свободная музыкальная речь требует преодоления шаблонов оперной мелодики, нехарактерной в драматическом смысле.

Соответственно возрастает роль оркестра, мотивирующего, разъясняющего развитие чувств и ситуаций; устанавливаются новые принципы формообразования, не скованные условными схемами. Вагнер смело намечает пути создания монологов и диалогов в оперной музыке, основанных на свободных, внутренне динамичных принципах развития. Рассказ Тангейзера о паломничестве в Рим (из III акта) может служить тому примером.

Этот рассказ охватывает большой диапазон чувств, что находит отражение в богатстве выразительных средств вокальной партии, использующей плавное пение, взволнованный речитатив, интонации призыва, крика душевной боли, горького смеха. Разнообразие контрастных состояний объединено лейтмотивами раскаяния и проклятия:

Лейтмотив раскаяния

8a *Andante*

Archi *p*

Лейтмотив проклятия

8b *Lento*

Cor. *pp*

Archi *pp*

Вагнер использует излюбленную форму средневековых миннезингеров, именованную «бар», — две строфы и припев, где возвращается тематизм строф (так называемый «бар с репризой», который Вагнер впоследствии широко применял в «Мейстерзингерах»). Две строфы — в духе траурного марша; в припеве, обрамленном хоральной темой, резко повышается эмоциональный тонус

повествования (это подчеркивается красочными терцовыми модуляциями); за возвращением мотива раскаяния следует кульминация, напряженность выявляется средствами речитативной декламации (в оркестре — мотив проклятия).

Последующими достижениями Вагнера в разработке этой оперной формы являются рассказ Эльзы о вещем сне и рассказ Лоэнгринна («Лоэнгрин»), монолог Зигмунда («Валькирия»), монолог Сакса («Мейстерзингеры»), рассказ Зигфрида («Гибель богов»).

Вагнер добивался также большой свободы в построении диалогических сцен-собеседований, насыщенных драматизмом. Путь этот был намечен в замечательной сцене Сенты и Голландца (из II акта) и смело развит в упомянутом диалоге Венеры и Тангейзера (из 1-й картины). Среди подобных позже написанных сцен выделяются диалоги Лоэнгринна — Эльзы, Тристана — Изольды, Зигмунда — Зиглинды и Брунгильды — Зигмунда из «Валькирии», Зигфрида — Брунгильды из «Зигфрида» и «Гибели богов».

В «Тангейзере» Вагнер преобразует и ансамблевые сцены, делая их более драматичными, теснее связывая с действием. Музыкальное развитие таких сцен (см. состязание певцов в финале II акта) «направляется» возвращением мотивов, гибкостью переходов и связей, разнообразием подвижной фактуры оркестрового сопровождения.

Наконец, в «Тангейзере» закреплен ряд драматургических положений, которые типичны для Вагнера. Таково, например, противопоставление светлого, морально стойкого женского образа (Елизавета) мятущемуся, охваченному бурей страстей мужскому. Характерны и тщательно выписанные картины природы — образы лесной романтики, пасторальные наигрыши пастуха — или исполненные романтического подъема марши-шествия со свойственным их музыке героически-рыцарственным складом.

Таким образом, несмотря на внутреннюю противоречивость, «Тангейзер» сыграл значительную роль в закреплении музыкального стиля и принципов драматургии Вагнера. Дальнейшим, высшим достижением этого периода явился «Лоэнгрин».

5

Замысел «Л о э н г р и н а» возник еще в 1841 году, текст либретто был написан в 1845-м, работа над партитурой велась в 1846—1848 годах. Вагнер вновь соединил содержание различных

легенд, в которых шла речь о рыцарях Грааля — поборниках справедливости, нравственного совершенствования, непобедимых в борьбе со злом. Не любованье христианско-феодалным средневековьем привлекло композитора к этим легендам, а возможность передачи волнующих чувств современности: тоски человеческих желаний, недостижимой мечты о счастье, жажды искренней, беззаветной любви.

Вагнер усматривал в сюжете оперы большой трагический смысл. «Трагизм в характере, во всем положении Лоэнгринна, — говорил он, — имеет свои глубокие корни в основах современной жизни...» Судьба Лоэнгринна напоминала Вагнеру судьбу художника в буржуазном обществе, несущего людям слова любви и справедливости, но не понятого, отвергнутого.

Музыкально-драматургическая концепция «Лоэнгринна» близка веберовской «Эврианте». Как и там, здесь рельефно обрисованы силы зла и коварства в лице Ортруды и Тельрамунда, гибнущих в борьбе со справедливостью, которую несет людям Лоэнгрин — посланец Грааля. Он может творить добро, лишь оставаясь неузнанным. Лоэнгрин вступает за оклеветанную Эльзу, становится ее мужем. Но подстрекаемая Ортрудой Эльза требует, чтобы Лоэнгрин ей открылся⁸. Тем самым она нарушила запрет, и Лоэнгрин вынужден отказаться от всего, что ему дорого на земле...

Очень поэтична музыка оперы, в которой, по словам Чайковского, «царство света, правды и красоты» получает совершенное воплощение. И по тексту «Лоэнгрин» — самое чистое, возвышенное и поэтичное, что вышло из-под пера Вагнера-либреттиста. Обрисовка положительных образов, светлых сил отмечена чертами сердечности и душевной теплоты, порой величавой печали. Торжественно-возвышенной музыкальной речью Лоэнгринна проникаются народные хоры, особенно в массовой сцене, подготавливающей выход героя (в I акте), и в отклике народа на его рассказ о себе (в финале оперы). В противовес сдержанному, более объективному складу высказываний Лоэнгринна, в речах Эльзы преобладает непосредственная лирическая напевность, хотя часто ее партия пронизывается темами чудесного рыцаря.

⁸ Вагнер хотел воплотить в образе Эльзы черты непосредственности, стихийных, неосознанных побуждений, которые, как ему представлялось, свойственны народу. «Эльза, — писал он, — сделала меня революционером... Она была для меня воплощением духа народного».

Образ Лоэнгринга — посланца Грааля обрисован в ля-мажорном оркестровом вступлении, изумительном по тонкости выражения (пример 9)⁹. С поразительным совершенством здесь передано медлительное развертывание единого поэтического образа — его будто издали, как благой вести, приближение и вновь отдаление. Это достигается средствами не только динамики, но и «тембровой драматургии»: так, до 5-го такта звучат струнные *divisi* в высочайшем, кристально ясном регистре, далее присоединяются деревянные духовые инструменты, потом — валторны и струнные в низком регистре, затем — тромбоны и туба, еще дальше — трубы и литавры и т. д. Так естественно наращивается, усиливается звучность оркестра, и столь же органично, после большого нарастания, она под конец угасает, вновь забираясь ввысь в партии скрипок.

[Langsam] Вступление

9 *8^{va}*

(8^{va})

Приведенной теме Лоэнгринга (ее можно назвать также темой Грааля) присуще обычное для вагнеровских героических образов сочетание маршевых элементов с декламационными (нередко —

⁹ Тональность А-дур играет большую образно-смысловую роль в опере: с нею связаны выход Лоэнгринга в I акте и его прощание в последнем. Вообще, Вагнер любил выделять определенные тональности как главенствующие на протяжении целых сцен. Он говорил, что ни в коем случае не надо покидать данную тональность, пока не будут исчерпаны ее возможности. Так, в рассматриваемой опере важное значение имеют: С-дур в 1-й сцене I акта, Аs-дур — во 2-й, fis-moll — в 1-й сцене II акта, В-дур — во 2-й и т. д.

пунктирного ритма с триольным движением). Аккордовое (хоральное) строение и мажорный лад обнаруживают связи с типическими особенностями немецкой народно-песенной мелодики.

В музыке оперы значительна роль еще одной, «рыцарской» музыкальной характеристики Лоэнгринна. Здесь намечаются общие черты с тематизмом народного героя Зигфрида, которого Вагнер позже увековечит своей музыкой:

Лейтмотив Лоэнгринна-рыцаря

10 [Langsam] Etwas lebhafter

Legni
Tr-ba

Как уже говорилось, интонационным строем характеристик Лоэнгринна, его тематизмом пронизаны не только речи Эльзы, но и широко развернутые народные сцены (кроме заслужившего широкую популярность свадебного хора в начале III акта, напоминающего аналогичные сцены «Волшебного стрелка»).

Темные силы зла, вероломства и коварства (они сконцентрированы в образе Ортруды) охарактеризованы группой тем — угловатых, колючих, включающих движение по тонам уменьшенного септ-аккорда (примеры 11а, б). Эти лейтмотивы пронизывают ткань оперы (на их развитии строится вся 1-я картина II акта); второй из них интонационно сродни грозному мотиву запрета (ср. начальные четыре звука в примерах 11б и 12):

11а [Mäßig langsam] Лейтмотивы злых сил

V-c.

11б V-c.

[Mäßig langsam] Лейтмотив запрета

12 Legni

p Timp.

Вагнер дает в «Лоэнгрине» еще более последовательное перерастание отдельных номеров в большие, сквозные по строению сцены (таковых в опере по три в крайних актах и пять — во втором). Среди них есть и ансамбли, и диалоги; выделяются два рассказомонолога — Эльзы в I акте и Лоэнгрин в последнем. Надо также указать на замечательный квинтет в I акте, предваряющий драматургический перелом в завязке оперы (он предшествует поединку Лоэнгрин с Тельрамундом). Наряду с квинтетом из «Мейстерзингеров» это один из лучших ансамблей, созданных Вагнером.

Среди диалогических сцен важное значение имеют три встречи — в соответствии с драматургической ситуацией они по-разному решены. Беседа Ортруды с Тельрамундом (в начале II акта) приводит их, после колебаний графа, к единению — к осуществлению мести; здесь господствуют темы зла. Последующий духовный поединок Ортруды с Эльзой обнаруживает различия в характере героинь: каждая из них обрисована индивидуальной интонационной сферой. В диалогической сцене Лоэнгрин и Эльзы (III акт) — вершине оперы — развитие идет от полного согласия к трагической развязке.

Разнообразные, контрастные чувства запечатлены в этой развернутой сцене. Ее первая половина выдержана в теплых, сердечных тонах. Главенствует задушевный мотив, свойственный речи Лоэнгрин (пример 13). Но в развитии беседы Эльза нарушает запрет — тогда в ее устах начинают звучать «змеиные» интонации коварной Ортруды (пример 14):

[Sehr ruhig] Диалог Лоэнгрин и Эльзы (III акт)

13 Cl.

pp

14 [Sehr lebhaft]
Эльза

Ах, мне ль тво . е пре .

...зре . нье пре . о . до . леть ду . шой?

V-ni
p
cresc.
f

Подобный метод характеристики главных героев оперы определенной сферой интонаций, индивидуальным комплексом выразительных средств приобретает большое значение в творчестве Вагнера. Причем интонационные сферы не только контрастно противопоставляются, но, в зависимости от драматургической ситуации, и взаимопроникают, влияют друг на друга, что особенно отчетливо проявляется в сцене Лоэнгрин и Эльзы.

Концентрированное выражение этих сфер сосредоточено в главных, ведущих мотивах оперы — лейтмотивах¹⁰. Вагнер применяет их в «Лоэнгрине» шире и разнообразнее, чем в предшествующих произведениях. Делая развертывание действия более сквозным, углубляя принципы симфонизации, он усиливает драматургическое значение лейтмотивов, скрепляющих и направляющих музыкальное развитие. Но пока их количество ограничено, они подвергаются изменениям, звучат в вокальных партиях и в оркестре (за исключением мотивов короля и Божьего суда).

¹⁰ Вагнер не пользовался этим термином; он был изобретен исследователем и пропагандистом его творчества Хансом Вольцгоном.

Композитор использует и лейттемы: Эльзе сопутствует мягкое звучание деревянных духовых инструментов; появление короля Генриха сопровождается трубами; «увертливая» тема зла часто интонируется виолончелями или фаготами в низком регистре, тогда как тема Грааля — струнными в высоком.

Вагнер уделяет внимание историческому фону драмы. Народные сцены, шествие в собор, симфонический антракт к III акту и следующий за тем свадебный хор, яркая картина сбора воинов (оркестровая музыка, связывающая 2-ю и 3-ю сцены последнего акта) — эти и подобные им моменты способствуют сочной обрисовке жизни, окружающей героев оперы. Но все же в «Лоэнгрине», по сравнению с «Тангейзером», сильнее обозначилось стремление Вагнера более подробно характеризовать душевные состояния, психологические конфликты, нежели конкретную обстановку происходящего. Такое нарушение равновесия в соотношении внутреннего и внешнего действия позже усилится в его творчестве.

Проанализированные три оперы открывают и замыкают дрезденский период в жизни Вагнера. Это были годы напряженнейшего труда. В 1842 году композитор поставил «Риенци», в следующем году — «Летучего голландца», в 1845-м — «Тангейзера», на 1848 год назначил премьеру «Лоэнгина» — постановка отодвинулась из-за наступивших революционных событий¹¹. Параллельно писались эскизы текстов «Кольца нибелунга» и «Мейстерзингеров». Иначе говоря, почти все, что Вагнер создал в последующие 25 лет, было задумано в эти годы. Шла также большая работа по исполнению произведений любимых авторов Вагнера: Глюка, Моцарта, Бетховена, Вебера. Не прекращалась публицистическая деятельность.

Интенсивность творческого горения даже для Вагнера была поразительной, особенно если учесть, что он принимал активное участие в подготовке дрезденского восстания. Май 1849 года, когда оно разразилось, провел резкий рубеж в биографии композитора: «королевский саксонский капельмейстер» Рихард Вагнер сражался на стороне повстанцев против правительственных войск; революция потерпела поражение, полиция искала его — Вагнер был заочно осужден. Лист — бескорыстный, преданный друг — помог ему бежать за границу, в Швейцарию. Вагнер надолго расстался с родиной, его творческие планы были разбиты.

¹¹ Премьера «Лоэнгина» состоялась в 1850 году в Веймаре под управлением Листа. Вагнер на ней не присутствовал.

*Годы швейцарского изгнания. Теоретические труды
1849—1851 годов. Начало работы над «Кольцом нибелунга».
Опера «Тристан и Изольда». Гастроли в России.
Опера «Нюрнбергские мейстерзингеры»*

1

Десять лет, с 1849 по 1858 год, Вагнер прожил в Швейцарии. Это был трудный и сложный период в его жизни. На первых порах еще не порывалась связь с идеями предреволюционного периода. Она ясно проступает в литературных трудах Вагнера 1849—1851 годов. К ним относятся две брошюры, посвященные общеэстетическим вопросам («Искусство и революция», «Художественное произведение будущего»), книга по теории оперной драматургии («Опера и драма») и автобиографический эскиз, в котором Вагнер сформулировал свои идейно-художественные задачи и творческий метод («Обращение к друзьям»).

Перечисленные работы обнаруживают глубину и серьезность подхода автора к трактуемым вопросам. Он стремится «обосновать значение искусства как функции общественной жизни, политического устройства», понять художественные явления в связи с жизнью общества («искусство было всегда зеркалом общественного строя»). Вагнер с восхищением говорит о культуре античного мира, создавшей, по его словам, «творения живого реального искусства». В то же время ему чужд средневековый аскетизм. «Самой выдающейся, отличительной чертой всех веков христианства, вплоть до наших дней, — пишет Вагнер, — является лицемерие». С еще большей ненавистью говорит он о буржуазном художественном идеале, «истинная сущность которого — индустрия, его эстетическая предпосылка — развлечение для скучающих». Вагнер яростно разоблачает кажущийся расцвет буржуазной цивилизации; для него это «пустоцвет гнилого общественного строя, бездушного и противоестественного».

В литературных и музыкальных сочинениях Вагнера антикапиталистическая тема занимает одно из главных мест. На протяжении всей жизни он не перестает бичевать насилие и ложь, предательство и лицемерие буржуазной власти. У него вызывает отвращение помпезный и пустой, продажный уклад современной художественной практики. Только революция — «великая революция всего че-

ловечества» — может, по утверждению Вагнера, способствовать рождению благородного и всеобъемлющего по духу искусства. Образно и ярко пишет он: «Истинное искусство может подняться из своего состояния цивилизованного варварства на достойную его высоту лишь на плечах нашего великого социального движения; у него с ним общая цель, и они могут ее достигнуть лишь при условии, что оба признают ее. Эта цель — человек прекрасный и сильный: пусть Революция даст ему Силу, Искусство — Красоту» (выделено Вагнером. — М. Д.).

Как и многие романтики, Вагнер силен в критике буржуазной действительности и культуры. Но в своих позитивных положениях он высказал немало путаного и туманного (так, с позиций анархизма призывал к «высшей свободе», несовместимой с какой-либо зависимостью от государственной власти). Это усугубляется напыщенной, выпренней фразеологией, обремененной метафорами, сложными оборотами речи. К тому же суждения Вагнера категоричны и произвольны, грешат антиисторизмом, то есть ненаучными домыслами об историческом прошлом.

Столь же двойственное впечатление оставляют вагнеровские суждения, непосредственно касающиеся музыкального искусства.

Возвышенность и серьезность идейно-художественных требований, предъявляемых Вагнером к музыке и ее деятелям, роднят его с Шуманом и Листом, также боровшимися в Германии за принципы высокой идейности искусства, против мещанской ограниченности и салонной развлекательности. Но художественные симпатии Вагнера необъективны — чаще они вызваны чувством личной приязни и недоброжелательства, которые он питал по отношению к тому или иному музыканту.

Наиболее существенны мысли Вагнера об оперном искусстве, призванные служить обоснованием творческой практики самого композитора. Три главных положения лежат в основе разработанной им теории «музыкальной драмы»¹². Во-первых, он исходил из того, что искусство не должно служить забавой и развлечением для пресыщенной буржуазной аудитории — оно призвано стать важным средством нравственного воспитания народа, социального переустройства общества; во-вторых, он требовал воплощения в ху-

¹² Термин «музыкальная драма» (как и «лейтмотив») не принадлежит Вагнеру, даже более того: композитор протестовал против применения его к своим операм. Тем не менее этот термин утвердился в музыковедческой литературе.

дожественном произведении больших идей, создания искусства монументального, освобожденного от всего случайного и наносного; и, наконец, в-третьих, он полагал, что только синтез искусств может способствовать выражению этих больших идей.

Таковы исходные положения Вагнера, которые не могут не вызвать чувства глубокого уважения перед смелыми реформаторскими замыслами гениального художника. Справедливы также его наблюдения о современном состоянии оперы, основной порок которой, по Вагнеру, заключается в том, что средство выражения (музыка) сделалось целью, а цель выражения (драма) — средством. Иначе говоря, он критиковал современную оперу (правда, не дифференцируя явления, не отмечая лучшие достижения своих современников) за недостаточную идейную глубину и драматическую содержательность. С особой силой Вагнер обрушивался на поверхностную трактовку исторических сюжетов, которая утвердилась на подмостках музыкального театра усилиями Скриба — Мейербера. Так, о герое «Пророка» он писал, что это не «борец за свет и свободу», но лишь облеченный в соответствующий исторический костюм премьер-тенор.

Из этой критики Вагнер делал следующий вывод: в искажении реальной перспективы виновны не только либреттист и композитор, но и исторический жанр в опере как таковой. Исходя из своих романтических представлений, Вагнер утверждал, что история отражает только случайное, временное, скоропреходящее. Вечное же, «истинно человеческое», содержится в мифе, в сюжетах легендарных. Герой мифа — человек действия, он свободен от наносных, внешне-исторических условий, в нем сосредоточена самая сущность героических, свободолюбивых помыслов человечества, выраженных в обобщенной форме. Каждая эпоха, каждое поколение обнаруживает в древних легендах свою тему, ибо миф неподвластен времени, он универсален; большой же художник, живущий передовыми идеями, сможет выявить в нем то, что отвечает запросам современности.

Такие поиски вечных, абсолютных, неизменных категорий типичны для идеологии романтика. Они отразились на драматургии Вагнера, породив в ней известные черты умозрительности, отвлеченного теоретизирования, схематизма, хотя он нередко добивался в своем художественном творчестве актуальной, даже злободневной трактовки легендарных сюжетов.

Остановимся на некоторых других положениях теории «музыкальной драмы».

В представлении Вагнера инструментальная музыка отжила свой век. Он утверждал, будто Бетховен, полностью исчерпав ее возможности в восьми симфониях, вынужден был в финале Девятой обратиться к слову — к синтезу вокального и инструментального начал. Этот финал, говорил Вагнер, представляет собой дифирамб (в древнегреческом смысле слова), из которого, подобно античной, родится музыкальная драма будущего. «Музыка будущего» — совокупное произведение искусств (Gesamtkunstwerk). Сама по себе музыка не может быть основой драмы, не создать ее и на основе одной только поэзии. Лишь органическое слияние поэтического начала с музыкальным может обеспечить опере будущность.

С этих позиций Вагнер выдвигал значение декламации в пении, представлявшейся ему в виде сплошного потока, сметающего условные грани номеров. Это, говорил он, «бесконечная мелодия», пронизывающая собой все произведение. Большое место он уделял роли оркестра, выражающего то, что слово выразить не может: глубины мыслей и чувств людей, их внутренние и внешние движения — жест и пластику. Вагнер сравнивал оркестр с античным хором, комментировавшим ход действия трагедии. Подобные «комментарии» вызывают в оркестре появление и многократное повторение мотивов, характеризующих различные стороны душевного мира действующих лиц, их помыслы и страсти, жизненные явления, предметы объективного мира. Из чередования, сопоставления, одновременного сочетания и преобразования таких мотивов образуется подвижная, непрерывно развивающаяся, чутко откликающаяся на поэтический текст ткань оркестра.

Как видно из изложенного, в вагнеровских теориях наряду с верными положениями были и надуманные. Фетишизация мифа как единственного источника сюжетно-сценарной драматургии ограничивала разнообразие жанров оперы. Идея «музыки будущего» приводила к пренебрежению другими видами искусств. Понятие «бесконечная мелодия» оказалось очень условным (оно противоречит обычным представлениям о музыкально-структурных закономерностях), а неумеренное выдвигание роли оркестра грозило нарушением художественного равновесия между вокальным и инструментальным началом в опере.

Тем не менее Вагнер поставил ряд острых проблем оперного искусства и высказал много важного в определении взаимоотношений поэта-драматурга и композитора, слова и музыки, пения и оркестра. Но главное: обосновывая эти теоретические положения,

он намечал конкретные пути для практической разработки того художественного типа музыкальной драмы, который утверждал своим творчеством. И только осознав эту цель, он мог приступить к осуществлению величественного замысла тетралогии (цикла из четырех опер) «Кольцо нибелунга».

2

Начиная с «Летучего голландца» Вагнер был увлечен образами народной сказочности. В ближайшие за тем годы он все более погружался в изучение богатейших народно-национальных поэтических источников. Его очень привлекал немецкий эпос — «Песнь о нибелунгах» и сказание о Зигфриде, к которым неоднократно обращались деятели немецкой культуры XIX века. В обстановке общественного подъема предреволюционной Германии неувядаемый образ народного героя приобретал особое значение. Характерно, что один из вождей коммунистического движения молодой Фридрих Энгельс в те годы посвятил ему вдохновенные строки:

«Что захватывает нас с такой силой в сказании о Зигфриде? Не развитие действия само по себе, не подлейшее предательство, жертвой которого пал юный герой, а глубокая значительность, заложенная в его личности. Зигфрид — представитель немецкого юношества. Все мы, у кого бьется в груди еще не укрощенное трудностями жизни сердце, все мы знаем, что это значит. Все мы чувствуем ту же жажду подвига, тот же бунт против старинных обычаев... нам глубоко противны вечные колебания, филистерский страх перед смелым деянием, мы хотим вырваться на простор свободного мира, мы хотим пренебречь осторожностью и бороться за венец жизни — подвиг».

Неудивительно, что именно революционные увлечения, которыми был охвачен Вагнер в 40-х годах, натолкнули его на идею создания оперного творения, посвященного Зигфриду. Подобный замысел явился актуальным откликом на запросы современности. Многие немецкие композиторы тогда пытались приблизиться к решению аналогичной задачи. К героической сфере образов обратился Мендельсон в своих ораториях; Шуман мечтал создать народно-национальную ораторию «Лютер», оперу о Тиле Уленшпигеле или на сюжет из эпохи Крестьянской войны XVI века. В прессе возникали пожелания, чтобы «вместо вечных сентиментальных излиятий

со сцены прозвучала героическая, полная патриотизма песня, вместо любовных интриг — эпос»¹³.

Вагнер, идя по стопам Бетховена, особенно ярко воспел героизм подвига, создав тетралогию «Кольцо нибелунга». Далось это нелегко: после 1848 года в течение пяти лет он не написал ни одной нотной строчки. Богатство народно-поэтических образов, героическое содержание трагедии требовало новых выразительных средств. Утверждение «з и г ф р и д о в с к о г о» начала в творчестве Вагнера обозначило, по его словам, «перевал в новую эпоху». Композитор указывал: «Между концепцией "Лоэнгрин" и концепцией "Зигфрида" легла для меня целая стихия страстей — бурных, но плодотворных».

Полный текст «Кольца нибелунга» был закончен в первой редакции в конце 1852 года. Вагнер тогда же принялся за сочинение начальной части тетралогии — «Золото Рейна», партитуру которой завершил в 1854 году. Без передышки, не имея никаких перспектив постановки на сцене задуманного гигантского цикла, он приступил ко второй части — «Валькирия», над музыкой которой работал в 1854—1856 годах. С той же творческой интенсивностью он взялся за музыку третьей части — «Зигфрид», но в следующем, 1857 году бросил наполовину написанную партитуру оперы и в течение более десятилетия не возвращался к ней. Вагнер писал Листу: «...моего Зигфрида я отправил в красивое уединение леса. Там, под липой, я слезно простился с ним. В одиночестве ему будет лучше, чем где-либо...» Композитора надолго отвлекли иные творческие замыслы.

Тому было немало причин. Но главная заключалась в том, что ход социально-политического развития Германии подорвал веру Вагнера в возможность революционного переустройства общества, а тяжелые условия существования породили настроения безысходного отчаяния. Он увлекся пессимистической философией Артура Шопенгауэра, с основным трудом которого «Мир как воля и представление» познакомился в 1854 году. Написанная еще в 1818-м, эта книга стала популярной среди интеллигенции в годы поражения революции и крушения утопических социальных иллюзий.

¹³ Об этом писал «Новый музыкальный журнал» (1848, № 25). Еще до завершения вагнеровских замыслов к сюжету «Песни о нибелунгах» обратился посредственный композитор лейпцигской школы, учитель Шумана Г. Дорн («Нибелунги», 1855).

Вагнера поразила близость некоторых положений Шопенгауэра к собственным тяжким раздумьям о бренности существования, о тщете человеческих желаний. История бессмысленна, говорил этот философ. Она представляет собой цепь заблуждений, в ней нет движения вперед, прогресса. В основе мира лежит зло; всюду царит слепая, стихийная, жестокая воля к жизни, и только отказ от нее может принести успокоение в идеальном небытии ценой страданий и смерти. Шопенгауэр считал заблуждением, будто силою разума можно переустроить мир, он отрицал возможность научного объяснения явлений действительности. Мир непознаваем, говорил он, потому что лишь кажется таким, каким он нам представляется. Шопенгауэр превозносил роль художественной интуиции в познании мира. В музыке, утверждал он (и это особенно импонировало Вагнеру), раскрывается непознаваемая рассудком сущность мира.

Шопенгауэровская философия разочарования восставала против активного, деятельного отношения к жизни. Это, естественно, шло вразрез с «зигфридовским» началом творчества Вагнера. Но в его мировоззрении полярные элементы сочетались в противоречивом единстве. И потому если нельзя рассматривать художественные творения Вагнера только под углом зрения этой полюбившейся ему философии, то столь же ошибочным было бы не замечать ее воздействия на изменение идейного содержания «Кольца» (что более сказалось не на тексте, который к тому времени был уже написан и издан, а на музыке). Шопенгауэровское влияние заметно и в идейной концепции оперы «Тристан и Изольда».

3

В 1854 году Вагнер писал Листу: «В голове у меня бродит простая, но полная вдохновения музыкальная концепция. Черным флагом, который веет в последнем акте, прикрою самого себя — и умру!» Он заинтересовался сюжетом легенды XII века, существующей во многих вариантах, различных по своей национальной и исторической окраске. Любовь побеждает смерть — таков смысл этой прекрасной легенды. Однако Вагнер придал ей иное толкование: он написал оперу не о любви, а о м у к а х любви и прославил не жизнь, а с м е р т ь, несущую успокоение от страданий.

Появление такой идеи, противоположной первоначальному замыслу «Кольца», объясняется не только воздействием философии Шопенгауэра, но и личными мотивами — любовью Вагнера к обаятельной, разносторонне одаренной Матильде Везендонк, жене его друга и покровителя, гостеприимством которого он пользовался некоторое время. Несчастливый в своей семейной жизни (еще в 30-х годах Вагнер женился на драматической актрисе Минне Планер), он целиком отдался этой любви. И Матильда полюбила Вагнера, но не бросила мужа, не изменила ему. Неудовлетворенная страсть нашла свое выражение в музыке.

Зимой 1857/58 года Вагнер написал пять лирических романсов на стихи Матильды; здесь намечались новые черты стиля композитора. К этому времени был отделан текст оперы «Т р и с т а н и И з о л ь д а», а в следующем году закончена ее партитура.

«Тристан и Изольда» — наиболее оригинальное творение Вагнера-поэта: оно поражает своей простотой и художественной целостностью. Многослойные сюжетные линии древнего сказания сведены к одной, большое число участников драмы — к двум основным героям и трем-четырем выполняющим побочные функции.

В центре I акта — фатальная ошибка Тристана и Изольды, вместо чаши с ядом осушивших кубок с волшебным напитком любви (место действия — палуба корабля в открытом море). Во II акте центром служит лучшая в опере, симфонически развернутая любовная сцена (место действия — тенистый парк во владениях короля Марка, женой которого является Изольда; здесь король настигает влюбленных и один из придворных смертельно ранит Тристана). III акт, наиболее цельный (на берегу моря, возле замка Тристана), проникнут томительным ожиданием встречи и смертью героев.

Окружающая жизнь словно издали доносится до сознания влюбленных: такова песня рулевого, возгласы матросов в I акте, звуки охотничьих рогов — во II, одинокая свирель пастуха — в III акте. «Глубины внутренних душевных движений» — вот что, по словам Вагнера, выражено в его поэме. Композитор прежде всего стремился передать многообразие чувства любви: томление, ожидание, боль, отчаяние, жажда смерти, просветление, надежда, ликование — все эти оттенки получают изумительно богатое и сильное выражение в музыке.

Именно поэтому «Тристан» — наиболее бездейственная опера Вагнера: событийная сторона в ней сведена к минимуму, чтобы дать больший простор выявлению психологических состояний.

И если даже возникает важный драматургически действенный момент — а им является поединок Мелота с Тристаном во II акте, — то Вагнер характеризует его кратко и скупно, в то время как любовная сцена, предшествующая поединку, занимает едва ли не больше половины акта.

Было бы, однако, неверным полагать, что Вагнер полностью изолирует своих героев от жизни. Да, обрисовка внешней обстановки действия будет его все меньше интересовать. Но в драматургии вагнеровских опер соответственно возрастает значение картин природы, живописных зарисовок. Стремясь проникнуть в сущность народного мифа, обнаружить в нем то, что не связано со «случайными», по выражению Вагнера, историческими наслоениями, он показывает «истинного человека» в духовном общении с природой, в неразрывной связи с ней. Особенно велика роль этого пейзажного фактора в драматургии тетралогии «Кольцо нибелунга». Но и в «Тристане» она значительна.

Действие оперы протекает преимущественно в вечерние, ночные часы. Для романтиков ночь — символ освобожденного от пут разума чувства. Именно ночью пробуждаются стихийные силы; ночные часы полны фантастики, поэтичного очарования смутных, таинственных движений в природе, в душе человека. Романтикам чужда ясность дня, она представляется им кажущейся, ибо солнце слепит взор, не дает разглядеть то сокровенное, что раскрывается лишь в сумеречную пору¹⁴. Вот почему с таким вдохновением пел гимны ночи немецкий поэт-романтик Новалис. Среди композиторов XIX века никто так не воспел «ночную романтику», как именно Вагнер, и прежде всего в «Тристане».

Музыка оперы — этой гигантской вокально-симфонической поэмы о губительной силе всепожирающей страсти — отмечена единством драматического выражения, огромным напряжением чувств; непрестанной возбужденностью охвачено все произведение. Углубленный психологизм, «гипертрофированная чувствительность» (определение Ромена Роллана) — вот что характерно для «Триста-

¹⁴ В этом — коренное отличие романтиков от классиков венской школы. Свет разума, в представлении последних, воспитанных на философии Просвещения, разгоняет тьму предрассудков и суеверий. Поэтому, например, идейная концепция «Волшебной флейты» Моцарта полярно противоположна «Тристану»: ослепительное солнечное сияние царства мудрости Заратро противостоит олицетворению зла — Царице Ночи.

на». Это главенствующее состояние сжато передано в оркестровом вступлении к опере, в котором, словно в сгустке, сконцентрировано ее содержание. Вступление представляет собой единый поток развития, динамика которого следует как бы по кругу, в момент кульминации возвращаясь к исходной точке. «Все напрасно! Бесильно падает сердце, чтобы раствориться в томлении», — поясняет Вагнер смысл этой симфонической прелюдии.

С самого начала вступления создается ощущение крайнего напряжения чувств — тон задает звучащая в первых же тактах тема любовного томления (пример 15). Основная тональность вступления — *a-moll*, лишь в заключении возникает *C-dur* — *c-moll*. Упорно избегая тонического трезвучия, в развитии «бесконечной мелодии» скрадывая грани кадансов, используя альтерированные гармонии, секвенции, непрестанно модулируя, Вагнер предельно обостряет ладотональное движение. В начальной теме определяющее значение имеет неустойчивое созвучие, разрешающееся в доминантсептаккорд, что еще более усиливает ощущение томительного напряжения¹⁵.

15 *Langsam und schmachkend* Вступление, первая тема

Legni

Эта тема проводится трижды (четвертое, неполное проведение звучит отголоском предшествующего), после чего возникает вторая тема любовного томления:

16 *[Langsam und schmachkend]* Вторая тема

¹⁵ Это созвучие — терцквартаккорд с пониженной квинтой (*f*) и неаккордовым тоном (*gis*), идущим в септиму, — является лейтгармонией «Тристана», пронизывающей всю ткань партитуры. В музыковедческой литературе оно получило название «тристановского аккорда».

Развитие этих тем рождает более связную динамическую волну, подводящую к A-dur. Ее вершина подчеркивается появлением третьей, исступленно-восторженной темы (с такта 63):

17 [Belebend] Третья тема

V-ni

meno f *espress.*

p. *p.*

sempre più f

С 74-го такта идет следующая, самая высокая и напряженная волна нарастания, кульминация которой (это одновременно кульминационный пункт всего вступления) знаменует срыв — возвращение к исходному состоянию (аккорд *f—ces—es—as* энгармонически тождествен начальному аккорду *f—h—dis—gis*).

В рассмотренном вступлении сконцентрированы типичные черты партитуры оперы. Отмечая, что гармонии «Тристана» местами достигают «поразительной красоты и пластичности», Римский-Корсаков указывал, что музыка в целом «представляет почти исключительно изысканный стиль, доведенный до крайней степени напряженности». Эта напряженность, по меткому определению Римского-Корсакова, порождает «монотонию роскоши».

Так в музыку Вагнера наряду с «зигфридовским» входит «тристановское» начало. И если первое связано с углублением объективных, народно-национальных черт вагнеровской музыки, то второе вызывает усиление субъективных, утонченно психологических моментов. В той или иной мере эти два начала сосуществуют в произведениях, написанных в послелозенгриновский период. «Тристан» занимает в данном отношении обособленное место: «зигфридовские» мотивы в нем почти начисто отсутствуют.

Несмотря на эту ограниченность содержания, Вагнер добился большой силы выражения в рамках поставленной задачи. Он не только обнаружил новые художественные средства для передачи сложных психологических оттенков душевных переживаний, но и далее развил методы симфонизации оперы, которые способствовали созданию гибкой и емкой по содержанию крупной сквозной формы. Драматизмом покоряют лучшие эпизоды «Тристана» — оркестровое вступление и финальная сцена смерти Изольды. Эти два больших фрагмента образуют арку, обрамляющую все произведение (они нередко исполняются подряд без перерыва в виде одной концертной пьесы). Их музыка дополняет друг друга: тематизм вступления, по мере развития драмы, уступает место ведущей теме сцены смерти Изольды:

Тема смерти Изольды

[Sehr mäßig beginnend. Etwas bewegter]

18 Archi

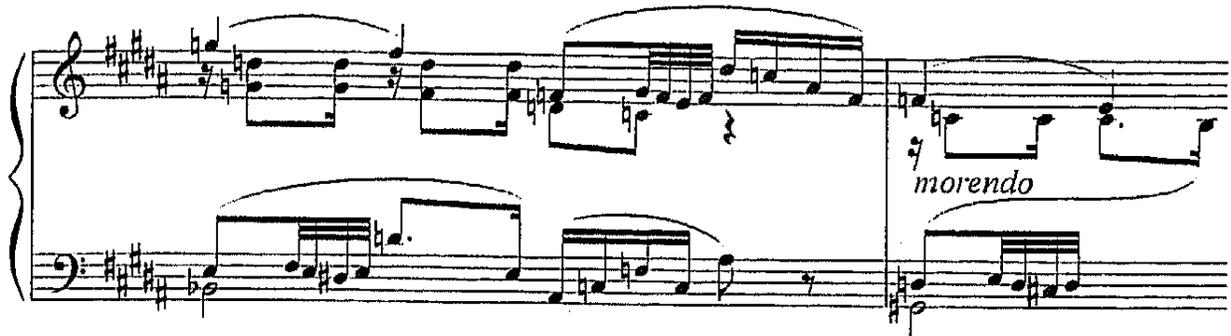
[p dolce]

6

3

più p

3



Последняя тема приобретает главенствующее значение в опере начиная с любовного дуэта, являющегося центром II акта. Это «гигантская лесная мелодия, — говорит Вагнер о музыке дуэта. — Мелодию его не запомнишь, но она никогда не забудется; для того чтобы пробудить ее в душе, надо пойти в лес летним вечером...»

Так в музыке оперы любовь и смерть показаны как две нераздельные стороны одного явления.

«Тристаном» завершается десятилетие швейцарского изгнания. Каков же в целом творческий итог этого важного периода в биографии Вагнера?

В общественно-политических и философских взглядах резко обозначились теневые стороны, но полностью они еще не вытеснили прежние увлечения. Во всяком случае, ненависть Вагнера к капиталистическому обществу не ослабела, хотя уже дает себя знать воздействие националистических, даже шовинистических идей, что отчетливее обнаружится позже, в годы франко-прусской войны 1870—1871 годов. В творчестве же, с одной стороны, ярко проявилась тяга к народно-национальной тематике, к воплощению героических образов, тогда как с другой — усилился интерес к выражению личных, субъективных чувств, который порой приводил к изысканно-напряженному музыкальному стилю. Время от времени брала верх то одна, то другая тенденция.

Сразу же по окончании «Тристана» Вагнер пытался поставить его на сцене. Попытки эти провалились, что в немалой мере обескура-

жило композитора. В течение двух лет он ничего не писал. Зато в 1858 году расширились его концертные поездки как повсеместно прославленного дирижера. С большим успехом прошли гастролы в России в 1863 году¹⁶. Они оставили неизгладимый след в памяти передовых русских музыкантов. Наряду с симфониями Бетховена (Третьей, Пятой, Шестой, Седьмой, Восьмой) Вагнер показал 23 отрывка из 7 своих опер, в том числе отрывки из нового, еще не законченного сочинения. Это была опера «Н ю р н б е р г с к и е м е й с т е р з и н г е р ы», набросок либретто которой относится еще к 1845 году, а завершение партитуры — к 1867-му.

Большая полоса в жизни композитора пролегла между этими датами, что, естественно, отразилось на идейно-художественном замысле «Мейстерзингеров». Сначала Вагнер предполагал написать, как он выражался, «нечто в легком духе» на манер Альберта Лорцинга¹⁷. Его привлекала мысль противопоставить описанному в «Тангейзере» состязанию певцов-рыцарей, м и н н е з и н г е р о в, соревнование бюргерских певцов, м е й с т е р з и н г е р о в. В дальнейшем же идея оперы, ее сюжет и образы все более углублялись и усложнялись. Композитор отходил от исключительно комедийной трактовки сюжета. Ему мерещилась «веселая драма» или трагикомедия вроде «Дон-Жуана» Моцарта. Создавая «Мейстерзингеров», Вагнер признавался, что он «то смеялся, то плакал».

Переплетение разных, к тому же противоречивых тем, что так характерно для зрелых сочинений Вагнера, свойственно и этой опере. Главенствующая роль, однако, отводится теме прославления народно-национальных идеалов. Композитор не только ярко живописует своеобразные обычаи и нравы нюрнбергских ремесленников XVI века, но убедительно показывает их любовь к родному искусству, в котором запечатлены черты мужественности, жизнелюбия и душевности. Вагнер восстает против ложного академизма в понимании народности, против косности и мещанства, в тисках которых

¹⁶ В Петербурге состоялось 6 концертов, в Москве — 3. Приезд Вагнера обострил интерес к его творчеству. Но постановки его опер были осуществлены позже: в 1868 году в Петербурге был поставлен «Лознгрин», в 1874-м — «Тангейзер», в сезоне 1888/89 года пражская антреприза Неймана показала «Кольцо нибелунга».

¹⁷ И в сюжете и в обрисовке некоторых образов в либретто вагнеровской оперы имеются общие моменты с комическими операми Лорцинга «Ганс Сакс и мейстерзингеры» (1840) и «Оружейник» (1848).

чахнет творческая фантазия художника (это прямое обличие современной композитору Германии!); он зло издевается над представителем подобных ложных тенденций — Бекмессером. Последнему противостоит романтический облик свободолюбивого рыцаря Вальтера — вдохновенного импровизатора, своим творчеством опровергающего консервативные нормы мастерзанга. Мудрый певец-башмачник Ганс Сакс примиряет новое в искусстве с нестареющими народными традициями. Он помогает Вальтеру добиться победы в певческом соревновании и тем самым, по условию, получить руку Евы, за которой безуспешно ухаживал Бекмессер.

«Мейстерзингеры» среди вагнеровских творений выделяются сочностью, свежестью, жизненным полнокровием музыки. Действенный комедийный сюжет, а также обращение, вопреки собственным теориям, не к мифам, а к живому материалу истории способствовали усилению реалистических тенденций. Убеждает выпуклая обрисовка народных типов и характеров, щедрость в выражении психологических оттенков переживаний, на редкость колоритное изображение драматических положений.

«...Еще раз скажу, что "Нюрнбергские певцы" — большая вещь не только по длине и продолжительности, а по значению своему, — писал Римский-Корсаков Стасову. — Сцена, когда Бекмессер поет свою нелепую серенаду, а Ганс Сакс стучит и мешает ему, затем повывлезают разбуженные обыватели, происходит драка, никто ничего не понимает и все кончается выходом ночного стража, который, пропев свое воззвание в *F-dur*, трубит в ноту *ges*, — ни с чем не сравнима... А сколько, кроме этой сцены, превосходного!..»

И Стасов признавался: «Не только что увертюру его "Зингеров" я до смерти любил и люблю... но и добрая целая половина оперы мне крайне симпатична, а местами и душевно-поэтична... Есть несколько влюбленных тактов, почти страниц, которые меня вот так-таки всего и переворачивают...»

Большое место в опере занимают хоровые сцены, что необычно для позднего периода творчества Вагнера. Вспомним, например, массовую сцену финала II акта, столь восхитившую Римского-Корсакова жизненной правдивостью, стремительной динамикой, яркой театральностью (пример 19). В то же время могучим прославлением народных сил покоряет гигантский финальный хоровой апофеоз оперы. В нем развиты основные музыкальные образы увертюры.

19

Lento
Ночной сторож

Массовая сцена II акта

Так что ночь уж на-сту - пи - ла, на баш - не де - сять
 било, ту - ши - те, люди, огонь и свет, хра - ни Бог от вся - ких
 бед! Сла - вен наш Гос - подь! Звук рога.

Полнозвучное, мощное развитие увертюры, написанной в сонатной форме, покоится на изобретательной разработке 9 важнейших лейтмотивов оперы. Наряду с темами мейстерзанга значительна роль темы свободного творчества и темы любви, связанных с образом Вальтера. В синтетической репризе контрапунктически соединены две темы мейстерзанга с темой Вальтера (они соответственно образуют тематизм главной и побочной партий)¹⁸. Так музыкальными средствами утверждается идея нерушимого единства мастерства, освященного народными традициями, и личного творческого вдохновения.

¹⁸ Основные разделы увертюры обрисовывают тональности C-dur (главная партия) — E-dur (побочная партия) — Es-dur (разработка) — C-dur (реприза).

20 [Sehr mäßig bewegt (Allegro moderato)] Увертюра, начало репризы

V-ni, Cl.
V-c., Cor.

Archi
Legni
Cor.

p molto espress.

p scherzando

Fag.
C-b.
Tuba

mf ben marcato

Вообще, в «Мейстерзингерах» шире, чем в других вагнеровских сочинениях послелознгриновского периода, представлено народно-песенное начало. Это не отдельные реалистические штрихи в романтической драме, что имеет место даже в «Тристане», а действительные моменты в характеристике героев.

Три песни Вальтера знаменуют этапы развития образа — они стоят в центре I и III актов. В характеристике Сакса также используются песни, которые служат важной вехой драматургии. Их две во II акте, причем вторая из них непосредственно включается в развитие действия (этой песней Сакс мешает Бекмессеру исполнить серенаду).

Наиболее разносторонне обрисованы в опере Вальтер и Сакс. Первый охарактеризован не только как певец, но и как рыцарь, что в известной мере роднит его с Лознгрином (пример 21).

21 *Molto tranquillo e misurato* Лейтмотив Вальтера-рыцаря

Musical score for the leitmotif of Walter the Knight. The score is in G minor (one flat) and common time (C). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked *Molto tranquillo e misurato*. The dynamics are *p* (piano) and *marcato*. The melody in the treble staff features a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment with a triplet of eighth notes in the first measure.

Но лирика Вальтера сердечнее и непосредственнее. Показателен, например, тот оркестровый отрывок, который во II акте неоднократно, причем всегда в той же тональности, повторяется, сопровождая любовные сцены рыцаря с Евой:

22 *Moderato* Тема любви

Musical score for the love theme. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked *Moderato*. The dynamics are *p dolce* (piano, dolce). The melody in the treble staff is a simple, flowing line, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and chords.

В музыке вдохновенной песни Вальтера из III акта, с которой он одерживает победу на состязании, сосредоточен тематизм, характеризующий полноту жизненного восприятия, радость творческого созидания:

[*Molto moderato*] Песня Вальтера
23 Ро - зо - вым ут - ром а - лел свод не -

Musical score for Walter's song. The score is in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked [*Molto moderato*]. The dynamics are *p dolcissimo* (piano, dolcissimo). The melody in the treble staff is a simple, flowing line, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and chords. The lyrics are: "Ро - зо - вым ут - ром а - лел свод не -".



В ряде сцен II и III актов содержится самое теплое и сердечное, что связано с образом Сакса — человека и мыслителя. В этом отношении примечателен его монолог в начале III акта о людской несправедливости, о наваждении, вследствие которого «люди терзают друг друга до крови, истязают в безумном бешенстве». С образом Сакса связан замечательный квинтет, которым замыкается 1-я картина III акта, — его музыка покоряет своей красотой. Наконец, как мудрый вождь и проницательный художник выступает Сакс в финале оперы.

«Мейстерзингеры» — одно из крупнейших явлений в немецком оперном искусстве. Однако и это произведение не лишено слабостей. Развитие действия порой утяжелено побочными мотивами. Утомляют многоречивые беседы об искусстве, уподобляющие художественное произведение трактату по вопросам эстетики. В философских же рассуждениях о «суеде всего земного» слышатся отголоски шопенгауэровской темы самоотречения, разочарования в жизни. К тому же восприятие произведения затрудняют недостатки, подмеченные Римским-Корсаковым: «слишком большая длина и слишком много повторений приблизительно одинаковой музыки»; подчас представляется также излишне перегруженной фактура оркестровой партии. Но эти недостатки преодолеваются мастерством Вагнера — музыкального драматурга, строителя крупной оперной формы, выдающегося полифониста, создавшего замечательные музыкальные образы действующих лиц, выпукло обрисовавшего ярко сценичные ситуации. Опера «Мейстерзингеры» принадлежит к лучшему, что создано Вагнером.

Перелом в судьбе Вагнера. Завершение работы над «Кольцом нибелунга». Общая оценка тетралогии. Последний, байройтский период жизни и творчества Вагнера. Опера «Парсифаль»

1

Опера «Мейстерзингеры» создавалась в самую тяжелую пору жизни Вагнера. Еще в 1860 году он сообщал Серову из Парижа: «Я приучил себя к невероятной выдержке и терпению. Четыре новые оперы написаны мною. Бог знает, услышу ли я их когда-нибудь в театре...»¹⁹.

Эта нечеловеческая выдержка оставила его в ближайшие годы. Скандальный провал «Тангейзера» в Париже в 1861 году и отказ дирекции венского театра от постановки «Тристана» — после 77 репетиций опера была признана неисполнимой — подорвали веру Вагнера в свои силы. Полученная ценой больших унижений политическая амнистия — частичная в 1860-м и полная два года спустя — все же не дала ему возможности найти работу в Германии. Не налаживались дальнейшие концертные гастрели; так, сорвалась вследствие вмешательства полицейских властей вторичная поездка в Россию. Композитору грозила нищета, его преследовала мысль о самоубийстве.

В начале мая 1864 года жизненная судьба Вагнера круто изменилась: молодой баварский король Людвиг II предложил ему обосноваться в Мюнхене, предоставив широкие возможности для постановки его опер. Экзальтированный мечтатель, человек с крайне неуравновешенной психикой (через несколько лет после смерти Вагнера Людвиг покончил с собой), он не смог уберечь своего любимца от зависти и интриг придворных, которые заставили композитора на время покинуть Баварию — с конца 1865-го по 1872 год он вновь жил в Швейцарии. Но это уже были годы радостного, деятельного творческого труда, спокойной уверенности в будущем, чему во многом способствовала счастливая семейная жизнь с дочерью Листа Козимой (первая жена Вагнера к тому времени умерла).

¹⁹ Речь идет об операх «Лоэнгрин», «Золото Рейна», «Валькирия» и «Тристан и Изольда». «Лоэнгрин» Вагнер впервые услышал в 1861 году, спустя 13 лет после окончания партитуры; «Золото Рейна» — спустя 22 года, в 1876-м; «Валькирию» — спустя 20 лет, в том же 1876 году; «Тристана» — спустя 6 лет, в 1865 году.

Прилив творческих сил сказался в создании ряда ценных теоретических работ. Среди них — «О дирижировании», «Бетховен» и обширный автобиографический труд, озаглавленный «Моя жизнь» (доведен до 1864 года), в котором, как это свойственно Вагнеру, наряду с объективным повествованием дается остро субъективная оценка художественных явлений, пристрастное освещение общественных событий.

Эти годы были продуктивными и в композиторской области. Сразу же по окончании «Мейстерзингеров» Вагнер возвращается к работе над «Кольцом нибелунга»; попутно создает обаятельную по музыке симфоническую идиллию «Зигфрид», претворяющую образы «лесной романтики» и рисующую странствия героя тетралогии. Окончанию тетралогии посвящены ближайшие годы.

Ее третья часть — «Зигфрид» — создавалась на протяжении длительного периода. Первоначальные эскизы были сделаны в 1856 году. В следующем опера была доведена до середины II акта. Затем работа возобновилась осенью 1868 года, а в общей сложности, с перерывами, растянулась на 15 лет — партитура «Зигфрида» была закончена в 1871 году. Параллельно, в 1869—1874 годах, создавалась музыка оперы «Гибель богов»²⁰.

Удивительна эта интенсивность труда композитора, переступившего порог 50-летия! Уважения заслуживает и та убежденная настойчивость, с которой стареющий мастер осуществлял свои художественные намерения. Об этом справедливо писал Чайковский. Остро критикуя замысел и воплощение «Кольца», не принимая идейно-художественную концепцию тетралогии, Чайковский все же отмечал «великость выполненной им [Вагнером] задачи и силы духа, подвигнувшей его довести свой труд до конца и привести в исполнение один из громаднейших художественных планов, когда-либо зарождавшихся в голове человека».

Однако в этом плане многое со временем изменилось, что не удивительно: Вагнер более четверти века посвятил разработке идей и образов тетралогии. Подобно тому как «Фауст» сопровождал Гёте всю жизнь и содержание поэмы непрестанно обогащалось и обновлялось вместе с эволюцией мировоззрения и эстетических взглядов автора, так первоначальный замысел «Кольца» разрастался, включая в себя новые темы, которые то переплетались со старыми, дополняя их, то вступали с ними в противоречие, придавая произведению в целом сложный, многозначный характер.

²⁰ В более точном переводе — «Сумерки богов», «Закат богов».

2

В «Кольце нибелунга» Вагнер многое почерпнул из сокровищницы народного искусства — из широко разветвленных сказаний о нибелунгах и легенд о неуязвимом Зигфриде. Корни их уходят в глубь времен; они отразили переломные периоды истории германских племен, связанные с переселением народов, падением бургундской державы на Рейне и смертью короля гуннов Аттилы. Имеются различные версии сказаний в скандинавских сагах и в немецкой «Песни о нибелунгах» (создана в начале XIII века). Их историческое содержание дополняется мифологическими сюжетами и образами. Наиболее полный свод этих эпических повествований сохранился на Севере — в Исландии и Скандинавии; он известен под именем «Эдда» (время создания — IX—XI века, литературной записи — XII—XIII). В своей тетралогии Вагнер опирался преимущественно на песни «Эдды» и скандинавские прозаические саги, а также на немецкие народные легенды о Зигфриде. Интересуясь древнейшим слоем сказаний, еще не тронутых христианской цивилизацией, он лишь в малой степени воспользовался «Песнью о нибелунгах», повествующей о рыцарских временах.

Перед композитором-драматургом стояла сложная задача: свести воедино многослойные сюжеты германского эпоса, в которых скрестились судьбы богов и людей, легендарных фантастических существ — великанов и карликов-нибелунгов, жителей земных недр. Вагнер объединил эти разнородные сюжеты вокруг судьбы Зигфрида. На протяжении долгих творческих лет он не расставался с лучезарным образом героя, полного неиссякаемой жажды деятельности, веры в свои силы, целеустремленного в жизненной борьбе. В этом образе, по словам Вагнера, запечатлена «олицетворенная свобода». Композитор ставил себе задачей воспеть ее, прославляя героику подвига Зигфрида.

Такова исходная точка, с которой началась разработка гигантского оперного замысла. В 1848 году композитор хотел создать оптимистическую трагедию, где гибель героя, отдавшего жизнь за счастье мира, утверждала бы его бессмертие. Участие в революции 1848—1849 годов и последующие жизненные перипетии не дали возможности Вагнеру написать музыку на это либретто; значительно измененное, особенно в финале — конечном выводе трагедии, оно впоследствии легло в основу последней части тетралогии.

С годами, однако, Вагнер все более расширял изложение биографии героя. Так возник рассказ о его юности (третья часть тетралогии).

гии), затем о жизненной драме его родителей — Зигмунда и Зиглинды (вторая часть) и наконец о том проклятии, что тяготело над главными действующими лицами драмы — богами и людьми, приведя их к гибели (первая часть — пролог тетралогии). В результате вместо трех актов первоначальной оперы родилось 13 актов (четыре картины «Золота Рейна», следующие без перерыва, соответствуют четырем актам) четырех относительно самостоятельных произведений, музыка которых создавалась с большими перерывами на протяжении 21 года, с 1853-го по 1874-й.

Каждая из частей тетралогии, в соответствии со сценическим действием, отмечена своими, неповторимыми чертами. Опера «З о л о т о Р е й н а» посвящена обрисовке мифологических образов. Таковы беззаботные русалки, хранящие на дне Рейна золотой клад; злобный карлик-нибелунг Альберих, похитивший у них клад и сковавший из золота волшебный перстень (отсюда — наименование тетралогии); боги во главе с Вотаном — жители дворца Валгалла; великаны Фафнер и Фазольт (в образах которых воплощены стихийные, необузданные силы природы), строящие Валгаллу — это олицетворение незыблемой власти Вотана; мудрая Эрда, дочери которой, норны, прядут нить судьбы людей и богов. Хитростью и обманом, с помощью лукавого бога огня Логе, Вотан отобрал у Альбериха золотой клад (в том числе роковое кольцо), но вынужден отдать его великанам взамен богини юности Фрейи: великаны требовали ее себе в жены. Борьба за владение перстнем символизирует ту жестокую борьбу за власть над миром, которая является источником всех бед на земле.

Музыка пролога тетралогии обнаруживает редкую свежесть в изобразительной, колористической трактовке мифологического сюжета. Чисто сказочные моменты здесь берут верх над психологическими. Замечательно инструментальное вступление к опере: на протяжении 136 тактов безраздельно господствуют разнообразные по оркестровым краскам переливы трезвучия Es-dur (в басу — фаготы и струнные в низком регистре; переплетающиеся аккорды восьми валторн создают ощущение непрерывно колеблющегося фона) — так набегают волны Рейна в могучем и спокойном круговороте жизни... Ровное течение музыки озаряется, как молнией, кратким мотивом, связанным с характеристикой чудесного клада, — это лейтмотив золота (пример 32а на с. 68).

Сильным и простым образам природы противостоит низменная натура Альбериха. Он обрисован иными, угловатыми темами и

мрачными тембрами. При изображении Нибельхайма — подземного царства Альбериха, где карлики куют вещи из золота и доспехи, во всем своем великолепии раскрывается живописный дар Вагнера.

В отличие от упомянутой 3-й картины, иная музыкально-драматургическая сфера призвана охарактеризовать царство Вотана (2-я и 4-я картины). Этому прежде всего служит лейтмотив Валгаллы, простые гармонические последования которого создают впечатлительное нерушимого величия (пример 27б на с. 66).

В ряду красочных сцен назовем еще две. Во 2-й картине великаны, строившие Валгаллу, уводят Фрейю, богиню вечной молодости, — в музыке замечательно переданы оцепенение и уныние, охватившие богов, их внезапно постаревшие лица освещены блеклым светом. В финале оперы боги шествуют в Валгаллу по радуге, озарившей небосклон после отшумевшей грозы, — торжественные аккорды оркестра образуются сплошным движением струящихся фигураций струнных, разделенных на десять партий, к которым присоединяются со своими арпеджио шесть арф.

Во второй опере внешне красочные эпизоды отступают на задний план: большая, трагически величавая драма стоит в центре «В а л ь к и р и и». Она охватывает судьбу Зигмунда и Зиглинды — детей Вотана и смертной женщины, ради любви нарушивших людские законы. В этот узел вплетается судьба Брунгильды — любимой дочери Вотана, одной из девяти сестер-валькирий (бессмертных воительниц). Но за всем этим стоит драма богов. Вотан стремится продлить свою власть. Он опасается, что злосчастный перстень — его сейчас стережет Фафнер, обернувшийся змеем-чудовищем, — вновь окажется в руках Альбериха. Вотан надеется с помощью Зигмунда вновь завладеть кольцом и тем самым предотвратить гибель богов, воздвигнувших свое царство на лжи и насилии. Однако эти планы рушатся: по требованию богини Фрики, жены Вотана, он во имя установленных им же самим законов отказывает сыну в защите. Зигмунд гибнет в поединке с мужем Зиглинды Хундингом, а Брунгильду, заступившуюся за Зигмунда против воли отца, тот с болью в сердце лишает бессмертия, обрекает на длительный сон и последующую жизнь среди людей.

В музыке оперы заложена огромная сила драматизма. Глубоко впечатляет ее начало: под звуки грохочущей бури раненый Зигмунд вбегает в жилище Зиглинды — его преследуют родственники Хундинга. Внезапно вспыхнувшая страсть поэтично обрисована в широко-напевной теме, выражающей чувство восторженной и вместе с тем печальной любви (пример 28 на с. 66).

Много поэзии содержится в скорбном рассказе Зигмунда о своей жизни и заключающем I акт пространном любовном дуэте, овеянном сладостным дыханием весенней ночи. В центре акта находится героический монолог Зигмунда: он жаждет овладеть богатырским мечом Вельзе (так звали Вотана, когда он неузнанным странствовал среди людей) — меч этот, именуемый Нотунгом, сулит победу. Вот главные эпизоды монолога, музыкальные образы которых типичны для героического тематического комплекса «Кольца нибелунга»:

24а [Moderato]

Монолог Зигмунда

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и два стана фортепиано (Archi и Ottoni). Темп обозначен [Moderato].

Вокальные партии:

Про меч о - тец го - во - рил мне: в нуж -
де я най - ду е - го.

Инструментальные партии:

- Archi: *sp*
- Ottoni: *sp*, *p*

24б

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию и два стана фортепиано (V-ni и Tr-ba). Темп обозначен [Moderato].

Вокальные партии:

Что све - тит там во
тьме ноч - ной? Как го - рит я - се - ня ста - рый ствол!

Инструментальные партии:

- V-ni: *f marcato*
- Tr-ba: *f marcato*

Глубоким психологизмом отмечен ряд сцен, волнующих драматизмом чувств. К ним относится, наряду со сценой встречи Зигмунда и Зиглинды, торжественная по тону беседа Брунгильды — вестницы смерти с Зигмундом: диалог потрясает выразительностью декламации и красотой гармоний, звучащих *pianissimo* у медных духовых инструментов (лейтмотив судьбы):

25a *Molto lugubre* Лейтмотив судьбы

256 [Molto lugubre] Лейтмотив Брунгильды — вестницы смерти

В «Валькирии» затронуты и другие сферы выразительности. Стихийной мощью, неудержимой силой проникнута музыка полета валькирий (этот фрагмент оперы широко известен в симфоническом варианте).

Лучшие стороны гения Вагнера сосредоточены и в заключительной сцене оперы — величаво-скорбном прощании Вотана с любимой дочерью и красочной сцене заклинания огня.

Третья опера — «З и г ф р и д» — посвящена юности героя, рассказу о коварстве Миме, брата Альбериха, мечтающего обманом завладеть чудесным перстнем, о подвиге Зигфрида, убившего Фафнера, у которого он забрал перстень и волшебный шлем-невидимку, а также о том, как своим поцелуем он пробудил к жизни Брунгильду, полюбившую его. В образе Путника появляется во всех трех актах Вотан. Отныне он предстает в виде стороннего наблюдателя происходящих событий, который не в силах предотвратить их трагический исход.

Эта часть тетралогии оказалась наименее действенной — она насквозь диалогична; на сцене почти не бывает более двух персо-

нажей; особенно задерживают ход действия четыре беседы Вотана. Но зато во весь рост показан солнечный, светлый образ юноши-героя, не знающего страха и сомнений, полного жажды подвига, отважного и детски доверчивого. Таким он запечатлелся в сознании немецкого народа, в его идеальных представлениях, таким он показан и в опере Вагнера.

В музыке «Зигфрида» велика роль героических музыкальных образов; они будут далее подробно рассмотрены. Героическое начало тесно переплетается с живописно-изобразительным. Это можно проследить на примере I акта, музыкальное развитие которого скреплено мотивом призывного рога Зигфрида и мотивомковки меча (последний мотив заимствован из 3-й картины «Золота Рейна»):

26a [Vivace] Лейтмотив рога Зигфрида



266 [Risoluto, allegro ma non troppo] Песняковки меча

Archi
Fag. *ff*

Чередуюсь, а порой сливаясь, они создают непрерывный фон, на котором выделяются рассказы и песни Зигфрида.

Изобразительные моменты играют также большую роль во II акте — действие его протекает в дремучем лесу. Романтика леса, полного таинственного шелеста, трепетных голосов и птичьего щебета, — образы, привычные в немецкой народной поэзии, а начи-

ная с «Волшебного стрелка» и в романтической опере, — получила замечательное воплощение в «Зигфриде». Эта музыка принадлежит к высшим достижениям вагнеровского гения; на протяжении всего акта она проходит семь раз, придавая его строению черты симфонического рондо²¹.

Содержание «Г и б е л и б о г о в», в отличие от «Зигфрида», полно контрастов, богатой и напряженной смены событий. Вотан здесь более не присутствует, весь трагический ход действия обусловлен столкновением людских страстей. Отступает на второй план и зловещий Альберих — в его сыне Хагене воплотилось все низменное и коварное, что несет людям несчастье. Он опоил волшебным зельем Зигфрида, который, потеряв память, изменил Брунгильде; Зигфрид хочет ее выдать замуж за Гунтера, чтобы самому жениться на сестре последнего, Гутруне. Брунгильда не в силах простить измены — с ее помощью Хаген убивает героя. На похоронах Зигфрида Брунгильда бросается в пламя погребального костра. Пламя устремляется к чертогам богов. В свете кровавого зарева гибнет Валгалла. Волны Рейна заливают костер, и русалки возвращают на дно злосчастный перстень. Так огонь сжигает, а вода смывает проклятие золота...

Партитура «Гибели богов» содержит немало красот, сильных по выразительности сцен и эпизодов. И хотя на склоне лет Вагнер утратил непосредственность вдохновения, он восполнил этот недостаток умелым воспроизведением ранее созданных образов, богатством их темброво-колористического выражения, яркими контрастами. Так, сумрачная по колориту музыка пролога, характеризующая беседу трех норн о предстоящей гибели мира (используются лейтмотивы текучих вод Рейна, Валгаллы, мудрой Эрды), сменяется яркими красками, живописующими рассвет; а вслед за любовной сценой Зигфрида и Брунгильды (см. их лейтмотив — пример 29б на с. 67) возникает симфоническая картина странствий и подвигов героя²².

Особенно впечатляет III акт, в контрастной смене сцен которого, наряду с новыми моментами, дается сжатое изложение всего лучшего из музыки предшествующих частей тетралогии. Опорными точками акта являются беседа Зигфрида с шаловливыми дева-

²¹ В концертах картина «Шелест леса» обычно исполняется в симфоническом варианте.

²² Эта картина, исполняемая в концертах, именуется «Путешествие по Рейну».

ми Рейна, его последующий рассказ о своем детстве и траурное шествие с телом погибшего героя. В этом марше, как в сгустке, слилось все самое яркое и сильное, что свойственно тематизму тетралогии. В звучащих здесь лейтмотивах словно проходит музыкальная родословная героя: мотивы рода Вельзунгов — родителей Зигфрида, их любви и страдания, мотив меча, который извлек Зигмунд из ствола ясеня, мотивы призывного рога Зигфрида, его любви к Брунгильде и т. д. Несмотря на многообразие лейтмотивов (их не менее восьми), музыкальное развитие марша отмечено замечательным единством выражения. Эта величавая монолитная фреска по духу своему сродни знаменитому похоронному маршу из Героической симфонии Бетховена.

С момента убийства Зигфрида драматизм не ослабевает вплоть до финальной развязки. Картина тревожной лунной ночи на берегу Рейна; бродящая в потьмах Гутруна, отягощенная предчувствием несчастья; дикие возгласы торжествующего Хагена над телом Зигфрида; ссора и убийство Гунтера; предсмертный монолог Брунгильды, полный безмерной любви и страдания; гибель Хагена в волнах Рейна; Валгалла, объятая пламенем, — в передаче этих разнообразных ситуаций и чувств Вагнер достигает высот подлинного трагического величия.

3

Итак, сказочная опера «Золото Рейна», психологическая драма «Валькирия», героическая эпопея «Зигфрид» и трагедия «Гибель богов» выявляют разные стороны содержания тетралогии. Различие в жанровой направленности образующих ее частей потребовало использования многообразных выразительных средств. Но единство драматического выражения, общность тематизма и методов его развития скрепили гигантский художественный замысел Вагнера.

В основу музыки тетралогии положены определенные тематические комплексы. В процессе развития они сопоставляются, подвергаются изменениям, взаимодействуют, проникают друг в друга. На нескольких примерах проиллюстрируем особенности композиционного метода Вагнера.

Так, при переходе от 1-й ко 2-й картине «Золота Рейна» подчеркнута образно-смысловая общность лейтмотивов кольца и Валгаллы как символа власти и могущества. Различие в гармонизации (в одном случае нонаккорд, в другом — простейшие гармонические

последовательности) затушевывает эту общность. Но она отчетливо обнаружится, если выписать начальные звуки мелодий, где совпадают и соотношения интервалов, и ритм:

Лейтмотив кольца
[Molto vivace. Un poco più lento]

27a

Cor. *p dolcissimo*
V-c.
C-b. *p dolcissimo*

Модерато Лейтмотив Валгаллы

27b

Ottoni *p molto dolce*

Разберем другой характерный пример — соло виолончели, обрисовывающее вспыхнувшую с первого взгляда страсть Зигмунда и Зиглинды («Валькирия»). В этой чудесной напевной мелодии заключены два мотива, которые (особенно второй) часто повторяются в опере. Нетрудно заметить, что эти два мотива возникают в развитии одной музыкальной мысли:

28 [Lento] Тема любви Зигмунда и Зиглинды

V-c. solo

p *più p*

p *p*

V-c., C-b.

p *più p*

В лейтмотиве жалобы Вельзунгов секстовый оборот рождает представление о патетическом возгласе (пример 29а). Этот возглас содержится и в лейтмотиве любви Брунгильды и Зигфрида (пример 29б).

29а **Lento** Лейтмотив жалобы Вельзунгов

V-c.
C-b. *p tranquillo ed espress.*

29б [Molto tranquillo] Лейтмотив любви Зигфрида и Брунгильды

V-ni *pp molto dolce*

Из последнего лейтмотива также вырезается в память благодаря своей пластичности заключительный ход на септиму вниз. Аналогичный ход как существенный интонационный момент есть и в лейтмотиве искупления (пример 30а) — впервые он зазвучал в III акте «Валькирии», когда Зиглинда узнала, что станет матерью Зигфрида. Эта страстно упоенная мелодия звучит еще раз в момент гибели Валгаллы, в финале тетралогии: будто кровью своей омывает Зигфрид проклятие, лежащее на мире зла и насилия...

Столь важная в драматургическом отношении тема связана с образом героя. Поэтому, естественно, в ней содержатся те интонационно-ритмические элементы, которые отчетливо проявят себя в одном из лейтмотивов Зигфрида (пример 30б):

30а [Molto vivace] Лейтмотив искупления

30б [Molto vivace] Лейтмотив Зигфрида

p ben tenuto

Квартетный затакт и трезвучная основа этого лейтмотива характерны для другого тематического комплекса, служащего выражению не лирического, а героического начала. Связанные с данной сферой темы отличаются внутренней подвижностью ритмических элементов при сохранении монолитного единства образа. Этому способствуют устойчивые аккордовые последования, движение мелодии по тонам разложенного или диатонически заполненного трезвучия. Для сравнения приводятся развернутые лейтмотивы Зигмунда и Зигфрида (последний лейтмотив родился из звучания призывного рога, см. пример 26а на с. 63):

31a [Lento] Лейтмотив Зигмунда

Ottoni

p *dolcissimo* *p*

316 [Molto tranquillo. Più animato] Лейтмотив Зигфрида

Ottoni
Archi

ff

Наконец, «трезвучные» темы Зигфрида имеют черты общности с теми лейтмотивами, которые призваны обрисовать стихийные силы природы, столь близкие мироощущению народного героя. Для наглядности выписываем несколько из них:

32a [Lento] Лейтмотив золота

Cor.

p dolce

Лейтмотив Доннера

32б [Molto vivace. Più lento]



Лейтмотив валькирий

32в [Allegro]
Tr-ni



ff

Так осуществляется взаимосвязь не только между мотивами одного тематического комплекса, но и между темами из разных сфер, благодаря чему открываются широкие возможности для симфонизации оперы.

К тому же эти мотивы нередко развиваются, трансформируются. Например, мотив бури в начале «Валькирии» преобразуется в конце I акта в восторженную песнь, воспевающую поэзию летней ночи, и развивается в любовной сцене Зигмунда и Зиглинды. Преобразуется в той же опере и лейтмотив судьбы (см. пример 25а на с. 62), приобретая торжественно-победное звучание в заключении диалога Брунгильды и Зигмунда, и т. д.

Количество подобных примеров можно умножить. Но и приведенных достаточно, чтобы понять особенности вагнеровской лейтмотивной системы. Давая ее обоснование в статье «О применении музыки к драме» (1879), Вагнер указывал, что используемые темы «не служат только вспомогательным средством для уразумения музыкальной картины, но применяются из высших поэтических соображений, осуществлению которых служит вся музыкальная композиция». Такой глубокой продуманностью драматургического плана развития отмечена вся композиция «Кольца нибелунга».

4

Несмотря на свои выдающиеся художественные достоинства, тетралогия, однако, не лишена некоторых изъянов. К ним относятся излишняя запутанность и не всегда достаточная мотивированность интриги, обилие рассказов, поясняющих ход событий. Действие непомерно растягивается, сценическое развертывание его замедляется из-за большого количества диалогов и монологов философского

склада. Это, естественно, отражается на музыке, порождая тяжело-весную громоздкость изложения, повторы аналогичных образов и построений. Проявляют себя и типичные для Вагнера черты рассудочности, а также односторонняя трактовка проблем драматургии.

Следует отметить идейные противоречия тетралогии. Она отразила в себе эволюцию мировоззрения Вагнера, что вызвало смещение драматургических линий.

Сущность первоначального замысла заключалась в противопоставлении человека Зигфрида богу Вотану, а принципа себялюбия и эгоизма, в равной мере присущего и величавому Вотану, и гнусному гному Альбериху, — принципу альтруизма и любви, которые побуждают Зигфрида (а также Зигмунда, отчасти Брунгильду) к героическим деяниям. Замысел этот сложился под влиянием философии Фейербаха. В дальнейшем героическая тема, олицетворенная в образе Зигфрида, сохранилась, но перестала быть ведущей.

Сохранилась и антикапиталистическая идея, выраженная в образном изобличении проклятия, которое несет с собой золото. Вагнер задумал «Кольцо» в те годы, когда Бальзак в своей «Человеческой комедии» разрабатывал аналогичную тему об уродливой власти денежных отношений в капиталистическом обществе. Эта тема осталась в тетралогии незыблемой, а в конце жизни, в 1881 году, Вагнер продолжал утверждать: «Если мы вообразим в руках нибелунга вместо рокового кольца биржевой портфель, то получим законченную картину страшного образа призрачного владыки мира». Поэтому прав был Александр Блок, когда в одной из своих статей (1918) назвал вагнеровскую тетралогию «с о ц и а л ь н о й трагедией».

Но оптимистическая идея воплощения будущего — освобождения людей от капиталистического рабства — была вытеснена показом настоящего — безысходной картины всеобщей гибели. Вагнер теперь уже не верил в возможность революционного преобразования мира, основанного на лжи и насилии. Тем самым возрос удельный вес роли Вотана, которому присущ, в отличие от Зигфрида, острый конфликт между разумом, чувством и волей. Тема крушения надежд, характеристика душевного разлада, вызванного бессмысленной путаницей жизни, нескончаемые философские беседы по данным вопросам — все это существенно повлияло на концепцию тетралогии.

В результате возникли два различных пласта музыкальной драматургии «Кольца». Один из них связан с воплощением героичес-

ких образов — прежде всего Зигфрида, Зигмунда, во многом Брунгильды, — которые утверждают веру в торжество добра и связаны с изображением вечно обновляющихся сил природы, образов исполинской фантастики; в этой сфере ясно выявлены народно-национальные черты творчества Вагнера. Другой драматургический пласт посвящен выражению сложных, порой смутных чувств героев оперы — в первую очередь Вотана; здесь в богатстве психологических оттенков много волнующего и правдивого, но встречаются умозрительные, надуманные моменты.

5

Придавая большое общественно-воспитательное значение тетралогии, Вагнер хотел поставить ее как единое целое, рассчитанное на сценический показ на протяжении четырех вечеров. И если в 1869—1870 годах состоялись в Мюнхене эпизодические спектакли опер «Золото Рейна» и «Валькирия», на которых автор отказался присутствовать, то исполнение второй половины «Кольца» Вагнер задержал до 1876 года, когда осуществилась мечта его жизни.

Мысль о создании театра, в котором ставились бы только его оперы, преследовала Вагнера начиная с 50-х годов. Он высказал ее печатно в предисловии к тексту «Кольца», опубликованному в 1863 году. Но эти пожелания проникнуты меланхолией: композитор сам еще не верил в осуществление мечты. Его помыслы открылись в следующем году в результате решающей встречи с Людвигом II. Но пройдет еще 7 лет, прежде чем у Вагнера созреет план строительства собственного театра, предназначенного в первую очередь для показа «Кольца нибелунга». Для реализации этого плана поклонники композитора создали специальное Вагнеровское общество.

В Байройте, на севере Баварии, в 1872 году состоялась закладка здания нового театра. Большие материальные расходы по его постройке не раз грозили Вагнеру финансовым крахом. Но, преодолевая все препятствия, он уверенно шел к цели. В августе 1876 года театр был открыт. Всё в нем казалось необычным: и зрительный зал, ряды которого подымались, как в древнегреческом амфитеатре, и отсутствие обычных ярусов и лож, и скрытый в подземелье оркестр, и мастерство технического оснащения сцены. Огромные материальные и духовные силы были затрачены, для того чтобы

подряд три раза показать четырехвечерний цикл²³. После этого лишь через шесть лет, в 1882 году, театр вновь открыл двери для зрителей — состоялось 16 спектаклей «Парсифаля». С тех пор в Байройте почти ежегодно давались Вагнеровские фестивали. Но каков состав их посетителей?

Вместо общенародного, общедоступного театра, о котором Вагнер мечтал в свои лучшие годы, был создан театр для избранных снобов, великосветских туристов — посещение этих дорогостоящих спектаклей служило данью моде. Да и сама организация фестивалей находилась в руках богатых акционеров — пайщиков Вагнеровского общества. Так великий бунтарь, одержимый благородной идеей, оказался в тенетах «денежного мешка», против которого он столь яростно выступал в своих музыкальных и литературных работах!

Вообще, байройтское окружение пагубно воздействовало на Вагнера, способствовало развитию в его сознании наиболее отрицательных сторон (здесь сказалось, в частности, влияние жены Козимы). Это проявилось и в усилении у престарелого композитора резкой нетерпимости к инакомыслящим, и в болезненном росте маниакального тщеславия; отразилось это и на содержании некоторых теоретических работ 70—80-х годов.

В своей последней опере — «Парсифаль» Вагнер вернулся к образам «Лоэнгринна», но трактовал их в мистически-отвлеченном плане, перенес действие в священный храм Грааля и противопоставив ему мир порочных страстей в замке Клингзора. Герой, именем которого названа опера, — простодушный юноша, не подверженный человеческим страстям, в том числе чарам обольстительной Кундри, рабыни Клингзора. Он становится главой рыцарей Грааля.

Сам Вагнер указывал, что замысел оперы вызван желанием возможно далее отойти от окружающей действительности. «Какой человек, — писал он, — в состоянии в течение целой жизни погружать свой взгляд с веселым сердцем и спокойной душой в недра этого мира организованного убийства и грабежа, узаконенных ложью, обманом и лицемерием, и не бывает порой вынужден от него отворачиваться с дрожью отвращения?..»

Все же, как это нередко бывало и прежде, область собственно музыкального творчества оказалась не затронутой настроениями ра-

²³ Чайковский дал подробный критический отзыв о премьере «Кольца» (см. список рекомендуемой литературы).

зочарования. Композитор назвал оперу «торжественной сценической мистерией». Вдохновенный дар художника, высокий уровень мастерства помогли Вагнеру создать ряд запоминающихся сцен и эпизодов. В тех моментах, где преобладают философские рассуждения и абстрактные аллегории, музыкальное развитие дробно, недостаточно впечатляюще, но там, где входит в свои права живописная картинность, опирающаяся на реальные прообразы, музыка вновь становится возвышенной и драматичной. К последним эпизодам относятся: шествие рыцарей и сцена вечера в I акте, развитие этих музыкальных образов в симфоническом вступлении к опере и в ее финале, сцена обольщения Парсифаля во II акте и другие. Отметим также, что обычное для Вагнера оркестровое мастерство сочетается в этой опере с широкой полифонической разработкой хоровых сцен.

Вагнер посвятил работе над «Парсифалем» последние пять лет жизни. Спустя полгода после премьеры, 13 февраля 1883 года, во время отдыха в Венеции он внезапно скончался на пороге своего 70-летия.

*Темы, образы и сюжеты вагнеровских опер.
Приципы музыкальной драматургии.
Особенности музыкального языка*

1

Вагнер как художник сложился в условиях общественного подъема предреволюционной Германии. В эти годы он не только сформировал свои эстетические взгляды и наметил пути преобразования музыкального театра, но и определил близкий себе круг образов и сюжетов. Именно в 40-е годы, одновременно с «Тангейзером» и «Лознгрином», Вагнер обдумал планы почти всех опер, над которыми работал в последующие десятилетия (исключение составляют «Тристан» и «Парсифаль», замысел которых созрел позднее). Материал для этих произведений он преимущественно черпал из народных легенд и сказаний. Их содержание, однако, служило ему лишь и с х о д н о й точкой для самостоятельного творчества. В стремлении подчеркнуть близкие современности мысли и настроения Вагнер подвергал народно-поэтические источ-

ники свободной обработке, модернизировал их, ибо, говорил он, каждое историческое поколение может обнаружить в мифе свою тему. Причем, обращаясь к эпическим сюжетам и образам, Вагнер тяготел к их сугубо психологической трактовке — это, в свою очередь, порождало остро противоречивую борьбу «зигфридовского» и «тристановского» начал в его творчестве.

Вагнер обращался к старинным легендам и легендарным образам, потому что находил в них большие трагические сюжеты. Он меньше интересовался реальной обстановкой далекой старины или исторического прошлого, хотя и здесь добивался многого, особенно в «Нюрнбергских мейстерзингерах». Но прежде всего Вагнер стремился показать драму сильных характеров. Современную эпопею борьбы за счастье он последовательно воплощал в различных образах и сюжетах своих опер. Это гонимый судьбой, мучимый совестью Летучий голландец, страстно мечтающий о покое; это Тангейзер, раздираемый противоречивой страстью к чувственному наслаждению и к нравственной, суровой жизни; это Лоэнгрин, отринутый, не понятый людьми.

Жизненная борьба в представлении Вагнера полна трагизма. Страсть сжигает Тристана и Изольду; Эльза (в «Лоэнгрине») гибнет, преступив запрет любимого. Трагична бездеятельная фигура Вотана, ложью и коварством добившегося призрачной власти, которая принесла всем лишь горе. Но трагична судьба и наиболее деятельного героя Вагнера — Зигмунда; и даже Зигфрид, далекий от бурь жизненных драм, это наивное, могучее дитя природы, обречен на трагическую гибель. Всюду и везде — мучительные поиски счастья, стремление к свершению героических деяний, но не дано им осуществиться: ложь и обман, насилие и коварство опутали жизнь.

По мысли Вагнера, спасение от страданий, вызванных страстным стремлением к счастью, — в самоотверженной любви: в ней высшее проявление человеческого начала. Но любовь не должна быть пассивной — жизнь утверждается в подвиге. Так, призвание Лоэнгринна, защитника оклеветанной Эльзы, — борьба за права добродетели; подвиг является жизненным идеалом Зигфрида, любовь к Брунгильде призывает его к новым героическим деяниям.

Все оперы Вагнера, начиная со зрелых произведений 40-х годов, обладают чертами идейной общности и единства музыкально-драматургической концепции. Революция 1848—1849 годов обозначила важный рубеж в идейно-художественной эволюции композитора. Но в основном остался неизменным круг идей, тем, образов, направление исканий в области выразительных средств.

Вагнер пронизал свои оперы единством драматического выражения, для чего разворачивал действие непрерывным, сплошным потоком. Усиление психологического начала, стремление к правдивой передаче процессов душевной жизни вызвали такую непрерывность. Вагнер был не одинок в подобных исканиях. Этого же добивались, каждый по-своему, лучшие представители оперного искусства XIX века — русские классики, Верди, Бизе, Сметана. Но Вагнер, продолжая традиции, намеченные его непосредственным предшественником в немецкой музыке Вебером, наиболее последовательно разрабатывал принципы с к в о з н о г о развития в музыкально-драматургическом жанре. Отдельные оперные эпизоды, сцены, даже картины он сливал воедино в свободно развивающемся действии. Вагнер обогатил средства оперной выразительности формами монолога, диалога, крупными симфоническими построениями. Но, уделяя все большее внимание изображению внутреннего мира героев при все более скупой обрисовке внешне-сценических, действенных моментов, он приносил в свое творчество психологическую усложненность, порой впадал в многословие, лишал форму цельности, делая ее рыхлой, аморфной.

2

Одним из важных средств вагнеровской драматургии является лейтмотивная система. Не Вагнер изобрел этот прием: музыкальные мотивы, вызывавшие определенные ассоциации с конкретными жизненными явлениями или психологическими процессами, применялись и авторами французских «опер спасения» конца XVIII века, и Вебером, и Мейербером, а в области симфонической музыки — Берлиозом, Листом и другими. Но Вагнер отличается от своих предшественников и современников более широким, более последовательным использованием данной системы²⁴.

Начиная с 50-х годов любая зрелая опера Вагнера содержит 25—30 лейтмотивов, пронизывающих ткань партитуры (в операх 40-х годов их количество не превышает десяти). Сочинение оперы

²⁴ Изрядно напутали в изучении этого вопроса фанатичные вагнерианцы, пытавшиеся каждой теме, даже интонационному обороту придать лейтмотивное значение и все лейтмотивы, как бы они ни были кратки, наделить чуть ли не всеобъемлющим содержанием.

он начинал с выработки музыкального тематизма. Так, например, в первых же эскизах «Кольца нибелунга» запечатлен траурный марш из «Гибели богов», в котором, как сказано, содержится комплекс важнейших героических тем тетралогии; к «Мейстерзингерам» была прежде всего написана увертюра — в ней закреплен основной тематизм оперы, и т. д.

Творческая фантазия Вагнера неисчерпаема в изобретении замечательных по красоте и пластичности тем, в которых отражены и обобщены многие существенные явления жизни. Нередко в этих темах дается органическое сочетание выразительного и образительного начал, что так помогает конкретизации музыкального образа. В операх 40-х годов мелодии протяженны: в ведущих темах-образах обрисовываются разные грани явлений. Такой метод музыкальной характеристики сохраняется и в позднейших произведениях, но пристрастие Вагнера к туманному философствованию увеличивает число лейтмотивов, которые призваны выразить отвлеченные понятия. Эти мотивы кратки, лишены тепла человеческого дыхания, не способны к развитию, не имеют между собой внутренней связи. Так наряду с темами-образами возникают темы-символы.

В отличие от последних, лучшие темы вагнеровских опер не живут на протяжении произведения обособленно, не представляют собой неизменные, разрозненные образования. Скорее наоборот. В ведущих мотивах присутствуют черты общности, а в совокупности они образуют определенные тематические комплексы, выражающие оттенки и градации чувств или подробности единой картины. Вагнер сближает разные темы и мотивы путем еле заметных изменений, сопоставлений или сочетаний их в одновременности. «Композиторская работа над этими мотивами поистине удивительная», — писал Римский-Корсаков.

Драматургический метод Вагнера, его принципы симфонизации оперной партитуры оказали несомненное влияние на искусство последующего времени. Крупнейшие композиторы музыкального театра во второй половине XIX и в XX веке воспользовались в той или иной мере художественными завоеваниями вагнеровской лейтмотивной системы, хотя и не принимали ее крайностей (например, Сметана и Римский-Корсаков, Пуччини и Прокофьев).

3

Своеобразием отмечена и трактовка вокального начала в операх Вагнера.

Борясь против поверхностной, нехарактерной в драматическом смысле мелодики, он утверждал, что вокальная музыка должна основываться на воспроизведении интонаций, или, как говорил Вагнер, акцентов речи. «Драматическая мелодия, — по его словам, — находит опору в стихе и языке». В этом утверждении нет принципиально новых моментов. На протяжении XVIII—XIX веков многие композиторы обращались к воплощению речевых интонаций в музыке для обновления интонационного строя своих произведений (например, Глюк, Мусоргский). Исходя из своих умозрительных концепций, Вагнер иногда односторонне выпячивал декламационные элементы, подчинял вокальную линию оркестровой ткани. Но его возвышенная декламация внесла много нового в музыку XIX века. Небывало новые творческие задачи встали и перед певцами — исполнителями опер Вагнера.

Конечно, многие страницы вагнеровских опер насыщены полнокровным, разнообразным вокальным мелодизмом, передающим тончайшие оттенки выразительности. Богаты таким мелодизмом произведения 40-х годов, среди которых «Летучий голландец» выделяется народно-песенным складом, а «Лоэнгрин» — напевностью, сердечной теплотой. Но и в последующих произведениях, особенно в «Валькирии» и «Мейстерзингерах», вокальные партии наделены большой содержательностью, приобретают ведущее значение. В «Валькирии» можно напомнить «весеннюю песню» Зигмунда, монолог о мече Нотунге, любовный дуэт, диалог Брунгильды и Зигмунда, прощание Вотана; в «Мейстерзингерах» — песни Вальтера, монологи Сакса, его песню о Еве и ангеле-башмачнике, квинтет, народные хоры. Помимо того назовем сценуковки меча («Зигфрид»), рассказ Зигфрида на охоте, предсмертный монолог Брунгильды («Гибель богов»). Но встречаются также страницы партитуры, где вокальная партия то приобретает преувеличенно напыщенный склад, то, наоборот, низводится до сухой речитации, нарушается художественное равновесие между вокальным и инструментальными началами.

Бесспорны достижения Вагнера как симфониста, в своем творчестве последовательно утверждавшего принципы программности. Его оперные увертюры и оркестровые вступления²⁵, симфонические антракты и многочисленные живописные картины давали, по словам Римского-Корсакова, «богатейший материал для изобразительной музыки, и там, где фактура Вагнера оказывалась подходящей для данного момента, там он оказывался действительно велик и могуч силой пластичности своих изображений, благодаря несравненной, гениальной своей инструментовке и экспрессии». Чайковский столь же высоко расценивал симфоническую музыку Вагнера, отмечая в ней «небывало красивую инструментовку», «поразительное богатство гармонической и полифонической ткани». Стасов, подобно Чайковскому или Римскому-Корсакову за многое осуждавший оперное творчество Вагнера, писал, что его оркестр «нов, богат, часто ослепителен по колориту, по поэзии и очарованию самых сильных, но также и самых нежных и чувственно обаятельных красок...».

Уже в ранних произведениях 40-х годов Вагнер добился блеска, полноты и сочности оркестрового звучания; ввел тройной состав, в «Кольце нибелунга» — четверной и добавил квартет вагнеровских (валторновых) туб; шире использовал диапазон струнных, особенно за счет верхнего регистра (излюбленный его прием — высокое расположение аккордов струнных *divisi*); придал мелодическое значение медным духовым инструментам (таков мощный унисон трех труб и трех тромбонов в конце увертюры к «Тангейзеру» или унисоны меди на подвижном гармоническом фоне струнных в «Полете валькирий» и «Заклинании огня» и т. д.). Смешивая звучание трех основных групп оркестра (струнные, дерево, медь), Вагнер добивался гибкой изменчивости симфонической ткани. Высокое контрапунктическое мастерство помогло ему в этом. Причем оркестр его не только красочен, но и характеристичен, чутко реагирует на развитие драматических чувств и ситуаций.

Новатором предстает Вагнер и в области гармонии. В поисках сильнейших выразительных эффектов он усиливал напряженность

²⁵ Если не считать «Фей» и «Запрета любви», Вагнер создал четыре оперные увертюры («Риенци», «Летучий голландец», «Тангейзер», «Мейстерзингеры») и три архитектурно завершенных оркестровых вступления («Люэнгрин», «Тристан», «Парсифаль»).

музыкальной речи, насыщал ее хроматизмами, альтерациями, сложными аккордовыми комплексами, создавал многослойную полифоническую фактуру, использовал смелые, необычные модуляции. Эти искания подчас рождали изысканную напряженность стиля, но никогда не приобретали характера художественно неоправданных экспериментов.

Вагнер резко выступал против поисков «музыкальных комбинаций ради них самих, только ради присущей им остроты». Обращаясь к молодым композиторам, он заклинал их «никогда не превращать в самоцель гармонические и оркестровые эффекты». Вагнер был противником беспочвенных дерзаний, он боролся за правдивое выражение глубоко человеческих чувств и мыслей и в этом отношении сохранил связь с лучшими традициями немецкой музыки, став одним из наиболее выдающихся ее представителей.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВАГНЕРА

О п е р ы (всего 13)²⁶

- «Феи» (1833—1834)
- «Запрет любви» (1834—1836, премьера — 1836)
- «Риенци» (1838—1840, премьера — 1842)
- «Летучий голландец» (1840—1841, премьера — 1843)
- «Тангейзер» (1843—1845, премьера — 1845; 2-я редакция — 1860, премьера — 1861)
- «Лоэнгрин» (1845—1848, премьера — 1850)
- «Золото Рейна» (1852—1854, премьера — 1869)
- «Валькирия» (1852—1856, премьера — 1870)
- «Тристан и Изольда» (1857—1859, премьера — 1865)
- «Нюрнбергские мастерзингеры» (1861—1867, премьера — 1868)
- «Зигфрид» (1851—1871, премьера — 1876)
- «Гибель богов» (1848—1874, премьера — 1876)
- «Парсифаль» (1877—1882, премьера — 1882)

²⁶ Вагнер сам писал либретто своих опер; лишь после создания полного текста он приступал к сочинению музыки. Поэтому началом работы Вагнера над оперным произведением следует считать годы создания либретто — первые даты в скобках указывают на это.

Симфонические произведения

- «Польша», увертюра (1836)
 «Фауст», увертюра (1840, переработка — 1855)
 «Зигфрид-идиллия» (1870)

Вокальные произведения

- 5 стихотворений для женского голоса с фортепиано [на слова М. Везендонк]: «Ангел», «Грезы», «Скорби», «Стой!», «В теплице» (1857—1858)

Фортепианные произведения

- Листок из альбома C-dur (1861)
 Листок из альбома Es-dur (1875)

Литературные сочинения

- 16 томов сочинений Вагнера содержат множество работ по вопросам истории, политики, культуры, театра, музыки. Среди них:
 «Паломничество к Бетховену» (1840)
 «Искусство и революция» (1849)
 «Вибелунги. Всемирная история на основании сказания» (1849)
 «Художественное произведение будущего» (1849)
 «Опера и драма» (1850—1851)
 «Обращение к друзьям» (1851)
 «О симфонических поэмах Листа» (1857)
 «О дирижировании» (1869)
 «Бетховен» (1870)
 «Моя жизнь» (1865—1880)
 «О применении музыки к драме» (1879)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Вагнер Р.* Избранные работы / Вступ. ст. А. Лосева. М., 1978.
 Рихард Вагнер: Сборник статей / Ред.-сост. Л. Полякова. М., 1987.
 Рихард Вагнер: Статьи и материалы / Ред.-сост. Г. Крауклис и В. Гамрат-Курек. М., 1974.
 Рихард Вагнер: Статьи и материалы / Редколлегия: Г. В. Крауклис, Н. С. Николаева, Т. Э. Цытович, В. Г. Гамрат-Курек. М., 1988.
Виеру Н. Опера Р. Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры». М., 1972.
Кенигсберг А. «Кольцо нибелунга» Вагнера. М., 1959.

- Кенигсберг А.* Опера Р. Вагнера «Парсифаль» и традиции немецкого романтизма. СПб., 2001.
- Кенигсберг А.* Оперы Вагнера «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин». Л., 1967.
- Крауклис Г.* Оперные увертюры Вагнера. М., 1964.
- Левик Б.* Р. Вагнер. М., 1978.
- Чайковский П. И.* Байрейтское музыкальное торжество // *Чайковский П. И.* Полное собрание сочинений: Т. 2. Литературные произведения и переписка / Том подготовлен В. В. Яковлевым. М., 1953. С. 302—328.
- Чайковский П. И.* Вагнер и его музыка // Там же. С. 324—330.

ИОГАННЕС БРАМС (1833—1897)

Брамс — выдающийся представитель немецкой музыки. Его отношение к народной песне, музыкальной классике и современным композиторам. Основной круг образов музыки Брамса

Глубокое по содержанию, совершенное по мастерству творчество Брамса принадлежит к замечательным художественным достижениям немецкой культуры второй половины XIX века. Брамс выступал как преемник и продолжатель классических традиций. Он обогащал их достижениями немецкого романтизма. Большие трудности вставали на этом пути. Брамс стремился их преодолеть, обратившись к постижению истинного духа народной музыки, богатейших выразительных возможностей музыкальной классики прошлого.

«Народная песня — мой идеал», — говорил Брамс. Еще в юношеские годы он работал с сельским хором; позднее долгое время провел на посту хорового дирижера и, неизменно обращаясь к немецкой народной песне, пропагандируя, обрабатывал ее. Несомненно, это оказало глубокое влияние на все его творчество.

С большим вниманием и интересом Брамс относился к фольклору других народов. Значительную часть жизни композитор провел в Вене. Естественно, что это повлекло за собой включение в его музыку национально своеобразных элементов австрийского народного творчества. Вена определила также большое значение для Брамса

венгерской и славянской музыки. «Славянизмы» явно ощутимы в его произведениях — в часто применяемых оборотах и ритмах чешской польки, в некоторых приемах интонационного развития, ладовой модуляции. Ярко сказались в ряде его сочинений интонации и ритмы венгерской народной музыки, преимущественно в стиле вербункош, то есть в духе городского фольклора. В. Стасов отмечал, что известные Венгерские танцы Брамса являются «достойными своей великой славы».

Чуткое проникновение в психический строй другой нации доступно лишь художникам, органично связанным со своей национальной культурой. Таков Глинка в Испанских увертюрах или Бизе в «Кармен». Таков и Брамс — выдающийся немецкий художник, обратившийся к славянской и венгерской народной стихии.

На склоне лет Брамс обронил знаменательную фразу: «Два самых крупных события моей жизни — это объединение Германии и завершение издания сочинений Баха». Здесь в одном ряду стоят, казалось бы, несопоставимые вещи. Но Брамс, обычно скупой на слова, вложил в эту фразу глубокий смысл. Страстный патриотизм, кровная заинтересованность в судьбах родины, горячая вера в силы народа естественно сочетались у него с чувством восхищения и преклонения перед национальными достижениями немецкой и австрийской музыки. Творения Баха и Генделя, Моцарта и Бетховена, Шуберта и Шумана служили ему путеводными светилами. Он пристально изучал также старинную полифоническую музыку. Пытаясь лучше постичь закономерности музыкального развития, Брамс уделял большое внимание вопросам художественного мастерства. Он внес в записную книжку мудрые слова Гёте: «Форма (в искусстве. — *М. Д.*) образуется тысячелетними усилиями замечательнейших мастеров, и тот, кто следует за ними, далеко не столь быстро может освоить ее».

Вместе с тем композитор не отворачивался от новой музыки, он с чувством истинной симпатии отзывался о многих произведениях своих современников. Брамс высоко ценил «Мейстерзингеров» и многое в «Валькирии», хотя отрицательно относился к «Тристану»; восхищался мелодическим даром и прозрачной инструментовкой Иоганна Штрауса; тепло отзывался о Григе; оперу «Кармен» Бизе называл своей любимейшей; у Дворжака находил «настоящий, богатый, обаятельный талант». Художественные вкусы Брамса показывают его живым, непосредственным музыкантом, чуждым академической замкнутости.

Таким он предстает в своем творчестве. Оно насыщено волнующим жизненным содержанием. Брамс воспевал мужество и нравственную стойкость. Его музыка полна тревоги за судьбы человека, несет слова любви и утешения. Ей присущ беспокойный, взволнованный тон.

Сердечность, задушевность, близкие Шуберту, полнее всего раскрываются в вокальной музыке Брамса, которая занимает значительное место в его творческом наследии. В его произведениях много также страниц философской лирики, столь свойственной Баху. В разработке лирических образов Брамс часто опирался на бытующие жанры и интонации, особенно австрийского фольклора. Он прибегал к жанровым обобщениям, использовал танцевальные элементы лендлера, вальса, чардаша.

Все эти образы присутствуют также в инструментальных произведениях Брамса. Но здесь острее пробиваются черты драматизма, мятежной романтики, страстной порывистости, что сближает его с Шуманом. В музыке Брамса встречаются и образы, проникнутые бодростью и отвагой, мужественной силой и эпической мощью. В этой сфере он предстает продолжателем бетховенских традиций в немецкой музыке.

Остро конфликтное содержание присуще многим камерно-инструментальным и симфоническим сочинениям Брамса. В них воссозданы волнующие душевные драмы, нередко трагического склада. Эти произведения характеризуются взбудораженностью повествования, в их изложении есть нечто рапсодичное. Но свобода выражения в наиболее ценных сочинениях Брамса сочетается с железной логикой развития: кипящую лаву романтических чувств он стремился облечь в строгие классические формы. Композитор был обуреваем множеством идей; его музыка насыщалась образным богатством, контрастной сменой настроений, разнообразием оттенков. Для их органического сплава требовались строгая и четкая работа мысли, высокая контрапунктическая техника, обеспечивающая связь разнородных образов.

Но не всегда и не во всех своих произведениях Брамсу удавалось уравновесить эмоциональную возбужденность со строгой логичностью музыкального развития. Близкие ему романтические образы подчас вступали в противоречие с классическим методом изложения. Нарушенное равновесие иногда приводило к расплывчатости, туманной сложности выражения, порождало незавершенные, зыбкие очертания образов; с другой же

стороны, когда работа мысли брала верх над эмоциональностью, музыка Брамса приобретала рассудочные, пассивно-созерцательные черты²⁷. Но большинство его сочинений покоряют замечательным мастерством и эмоциональной непосредственностью.

*Жизненный и творческий путь. Ранние годы. Встречи
с Листом и Шуманом. Творческие искания в годы кризиса.
Переезд в Вену. Зрелый период. Последние годы*

1

Иоганнес Брамс родился на севере Германии, в Гамбурге, 7 мая 1833 года. Его отец, родом из крестьянской семьи, был городским музыкантом (валторнистом, позже контрабасистом). Детство композитора прошло в нужде. С раннего возраста, тринадцати лет, он уже выступает тапером на танцевальных вечерах. В следующие годы зарабатывает деньги частными уроками, играет как пианист в театральные антракты, изредка участвует в серьезных концертах. Одновременно, пройдя курс композиции у солидного педагога Эдуарда Марксена, привившего ему любовь к музыке классиков, много сочиняет. Но произведения молодого Брамса никому не известны, а ради грошовых заработков приходится писать салонные пьесы и транскрипции, которые издаются под разными псевдонимами (всего около 150 опусов). «Немногие так тяжело жили, как я», — говорил Брамс, вспоминая годы юности.

В 1853 году Брамс покидает родной город; вместе со скрипачом Эде Ременьи, венгерским политическим эмигрантом, он отправляется в длительное концертное турне. К этому периоду относится его знакомство с Листом и Шуманом. Первый из них с присущей ему благожелательностью отнесся к дотоле неизвестному скромному и застенчивому 20-летнему композитору. Еще более теплый прием ожидал его у Шумана. Десять лет прошло с тех пор, как последний перестал принимать участие в созданном им «Новом музыкальном журнале», но, пораженный самобытным талантом Брам-

²⁷ Чайковский усматривал только эти, далекие ему стороны в творчестве Брамса и поэтому не смог верно оценить его. Музыка Брамса, по его словам, «точно дразнит и раздражает музыкальное чувство»; он находил, что она суха, холодна, туманна, неопределенна.

са, Шуман прервал молчание — написал ставшую в его жизни последней статью под заглавием «Новые пути». Он назвал молодого композитора законченным мастером, который «в совершенстве выражает дух времени». Творчество Брамса — а он к этому времени был уже автором значительных фортепианных произведений (среди них три сонаты) — привлекло всеобщее внимание: его желали видеть в своих рядах представители и веймарской и лейпцигской школ.

Брамс хотел остаться в стороне от вражды этих школ. Но он подпал под неотразимое обаяние личности Роберта Шумана и его жены, известной пианистки Клары Шуман, любовь и верную дружбу к которой Брамс сохранил на протяжении последующих четырех десятилетий. Художественные взгляды и убеждения (равно как и предубеждения, в частности против Листа) этой замечательной четы были для него непререкаемы. И поэтому, когда в конце 50-х годов, после смерти Шумана, разгорелась идейная борьба за его художественное наследие, Брамс не мог не принять в ней участия. В 1860 году он выступил в печати (единственный раз в жизни!) против утверждения веймарской школы, будто ее эстетические идеалы разделяют в се лучшие композиторы Германии. В силу нелепой случайности наряду с именем Брамса под этим протестом стояли подписи только трех молодых музыкантов (в том числе выдающегося скрипача Йозефа Йоахима, друга Брамса); остальные, более известные имена оказались в газете опущенными. Этот выпад, составленный к тому же в резких, неумелых выражениях, был многими, в частности Вагнером, встречен враждебно.

Незадолго до того выступление Брамса со своим Первым фортепианным концертом в Лейпциге ознаменовалось скандальным провалом. Представители лейпцигской школы отнеслись к нему столь же отрицательно, как и веймарцы. Таким образом, резко оторвавшись от одного берега, Брамс не смог пристать к другому. Человек мужественный и благородный, он, несмотря на трудности существования и жестокие нападки воинствующих вагнерианцев, не пошел на творческие компромиссы. Брамс замкнулся в себе, отгородился от полемики, внешне отошел от борьбы. Но в творчестве продолжал ее, взяв лучшее от художественных идеалов обеих школ.

Период конца 50-х — начала 60-х годов стал кризисным временем для Брамса. После бурь и схваток он постепенно приходит к осознанию своих творческих задач. Именно в это время он присту-

пает к длительной работе над крупными сочинениями — Немецким реквиемом (около 1857—1868), Первой симфонией (1855—1876), интенсивно проявляет себя в области камерной литературы (фортепианные квартеты, квинтет, Первая виолончельная соната). Пытаясь преодолеть романтическую импровизационность, Брамс усиленно изучает народную песню, а также венскую классику (песни, вокальные ансамбли, хоры).

2

1862 год — переломный в жизни Брамса. Не найдя применения своим силам на родине, он переехал в Вену, где остался до самой смерти. Замечательный пианист и дирижер, он искал постоянного места службы. Родной город Гамбург отказал ему в этом, нанеся незаживающую рану. В Вене он дважды пытался закрепиться на службе как руководитель Певческой капеллы (1863—1864) и дирижер Общества друзей музыки (1872—1875), но оставил эти должности: они не принесли ему ни большого художественного удовлетворения, ни материальной обеспеченности. Положение улучшилось лишь в середине 70-х годов, когда композитор наконец получил общественное признание. Брамс много выступал со своими симфоническими и камерными произведениями, посещал ряд городов Германии, Венгрии, Голландии, Швейцарии, Галиции, Польши. Он любил эти поездки, охотно знакомился с новыми странами и как турист восемь раз был в Италии.

70-е и 80-е годы — пора творческой зрелости Брамса. В эти годы написаны симфонии, Скрипичный и Второй фортепианный концерты, множество камерных произведений (три скрипичные сонаты, Вторая виолончельная, Второе и Третье фортепианные трио, три струнных квартета), песни, хоры, вокальные ансамбли. Как и прежде, Брамс в своем творчестве обращается к самым различным жанрам музыкального искусства (за исключением лишь музыкально-драматического, хотя собирался написать оперу). Он стремится сочетать глубокую содержательность с демократической доходчивостью и поэтому наряду со сложными инструментальными циклами создает музыку бытового плана, порой для домашнего музицирования (вокальные ансамбли «Песни любви», Венгерские танцы, Вальсы для фортепиано и пр.). Причем, работая и в том и в другом плане, композитор не меняет творческой манеры,

используя свое изумительное контрапунктическое мастерство в популярных произведениях и не теряя простоты, сердечности в симфониях.

Для широты идейно-художественного кругозора Брамса характерен также своеобразный параллелизм в решении творческих задач. Так, почти одновременно он пишет две различные по складу оркестровые серенады (1858, 1859), два фортепианных квартета (op. 25 и 26 — 1861, 1862), два струнных квартета (op. 51, около 1865—1873); сразу же по окончании Реквиема принимается за Песни любви (1868—1869); наряду с Академической праздничной создает Трагическую увертюру (1880); Первая, «патетическая» симфония (1855—1876) соседствует со Второй, «пасторальной» (1877); Третья, «героическая» (1883) — с Четвертой, «трагической» (1884—1885)²⁸. Летом 1886 года были написаны или в основном закончены такие контрастные произведения камерного жанра, как драматическая Вторая виолончельная соната, светлая, идиллическая по настроению Вторая скрипичная, эпическое Третье фортепианное трио и страстно возбужденная, патетическая Третья скрипичная соната.

Под конец жизни — Брамс умер 3 апреля 1897 года — жанровый диапазон его творчества сужается. Он задумывает симфонию и ряд других крупных сочинений, но осуществляет замыслы лишь камерных пьес и песен. Сузился не только круг жанров — сузился круг образов. Нельзя не усмотреть в этом проявление мироощущения, свойственного Брамсу этого периода — одинокому, разочарованному в жизненной борьбе человеку. Сказывалась и мучительная болезнь, сведшая его в могилу (рак печени). Тем не менее и эти последние годы ознаменованы созданием музыки, воспевающей высокие нравственные идеалы. Достаточно привести в пример фортепианные интермеццо (op. 116—119), Кларнетный квинтет или Четыре строгих напева. А свою немеркнущую любовь к народному творчеству Брамс запечатлел в прекрасном сборнике сорока девяти немецких народных песен для голоса и фортепиано.

²⁸ Чтобы обратить внимание на главенствующие стороны содержания симфоний Брамса, здесь указаны их условные наименования.

*Вокальные жанры. Песни. Ансамбли. Хоры.
Вокально-симфонические произведения*

1

Вокальной музыке Брамс уделял много внимания: им написано 380 произведений в этом жанре, в том числе около 200 песен для голоса и фортепиано (не считая обработок народных песен), 20 дуэтов, 60 квартетов, хоры с инструментальным сопровождением и а саррелла. После Шуберта и Шумана только Брамс умел создавать столь национальные по духу и складу вокальные мелодии. Это не удивительно: никто из современных ему немецких и австрийских композиторов так пристально и вдумчиво не изучал поэтическое и музыкальное творчество своего народа.

Брамс оставил несколько сборников обработок немецких народных песен (для голоса с фортепиано или для хора, всего свыше 100 песен). Его духовным завещанием явился сборник, включающий 49 немецких народных песен (1894). Ни об одном собственном сочинении Брамс не высказывался так тепло. Он писал друзьям: «Пожалуй, впервые я с нежностью отношусь к тому, что вышло из-под моего пера...»; «С такой любовью, даже влюбленностью, я еще ничего не создавал».

Брамс творчески подходил к фольклору. Он с возмущением выступал против тех, кто трактовал живое наследие народного творчества как архаическую древность. Его в равной мере волновали песни разных времен — старые и новые. Брамса интересовала не историческая достоверность напева, а выразительность и целостность музыкально-поэтического образа. С большой чуткостью он относился не только к мелодиям, но и к текстам, тщательно выискивал их лучшие варианты. Просматривая множество фольклорных собраний, он отбирал то, что представлялось ему художественно совершенным, что могло способствовать воспитанию эстетических вкусов любителей музыки.

Именно для домашнего музицирования Брамс составил свой сборник, назвав его «Немецкие народные песни для голоса и фортепиано» (сборник состоит из 7 тетрадей по 7 песен в каждой; в последней тетради песни даны в обработке для запевалы с хором). Многие годы он лелеял мечту об издании такого сборника. Около половины включенных в него мелодий он еще раньше обработал для хора. Теперь Брамс поставил перед

собой иную задачу: тонкими штрихами в несложной партии фортепианного сопровождения подчеркнуть и выделить красоту вокальной партии (так же поступали Балакирев и Римский-Корсаков в своих обработках русской народной песни):

33 Nicht zu langsam und mit inniger Teilnahme "Сестрица"

О сест-ра, о сест-ра, ско-ро ль мы пой-дем до - мой?

И за основу собственных вокальных сочинений он нередко брал народные тексты, причем не ограничивался областью немецкого фольклора: свыше 20 произведений славянской поэзии вдохновили Брамса на создание песен — сольных, ансамблевых, хоровых²⁹. Встречаются у него и песни на венгерские, итальянские, шотландские народные тексты.

Круг поэтов, отраженный в вокальной лирике Брамса, широк. Композитор любил поэзию, был ее взыскательным ценителем. Но трудно обнаружить его симпатии к какому-либо одному литературному направлению, хотя количественно преобладают поэты-романтики. В выборе текстов главную роль играла не столько индивидуальная манера автора, сколько содержание стихотворения, ибо Брамса волновали такие тексты и образы, которые были близки народным. К поэтическим же абстракциям, символике, чертам индивидуализма в творчестве ряда современных поэтов он относился резко отрицательно.

Брамс назвал свои вокальные сочинения песнями или напевами для голоса с фортепианным сопровождением³⁰. Этим наименованием он хотел подчеркнуть ведущее значение вокальной партии и

²⁹ Среди них такие жемчужины вокальной лирики Брамса, как «О вечной любви» (ор. 43, № 1), «Путь к любимой» (ор. 48, № 1), «Клятва любимой» (ор. 69, № 4).

³⁰ Единственное исключение — Романсы из «Магелоны» Л. Тика, ор. 33 (цикл содержит 15 пьес); эти романсы по своему характеру приближаются к арии или сольной кантате.

подчиненное — инструментальной. В данном вопросе он выступил прямым продолжателем песенных традиций Шуберта. Приверженность к шубертовским традициям сказывается и в том, что Брамс отдает первенство песенному началу перед декламационным и предпочитает строфическое (куплетное) строение сквозному. Иная струя немецкой камерно-вокальной музыки представлена в творчестве Шумана и далее развита крупными мастерами этого жанра — Робертом Францем³¹ в Германии и Гуго Вольфом в Австрии. Принципиальные отличия заключаются в том, что Шуберт и Брамс, опираясь на своеобразную манеру народной песни, более исходили из о б щ е г о содержания и настроения стихотворения, менее вникали в его оттенки как психологического, так и живописно-изобразительного порядка, тогда как Шуман, а в еще большей степени Вольф стремились в музыке рельефнее воплотить последовательное развитие поэтических образов, выразительные детали текста и поэтому шире использовали декламационные моменты. Соответственно возрастал у них удельный вес инструментального сопровождения, и, например, Вольф называл уже свои вокальные произведения не песнями, а стихотворениями для голоса и фортепиано.

Не следует, однако, рассматривать эти две традиции как взаимоисключающие: имеются декламационные моменты у Брамса (или Шуберта), равно как песенные у Шумана. Речь идет о преобладающем значении того или иного начала. Тем не менее прав Григ, отметивший, что Шуман в своих песнях более п о э т, тогда как Брамс — м у з ы к а н т.

2

Большим своеобразием отмечен первый же опубликованный романс Брамса — «Верность в любви», ор. 3, № 1 (1853). Здесь многое характерно для творчества композитора, и прежде всего сама тематика философского склада (образ разбитой, но верной и стойкой любви). Общее настроение метко схвачено и запечатлено в «усталых» триолях сопровождения к мерным вздохам мелодии. Подобное сопоставление в одновременности различных ритмов

³¹ Немецкий композитор Роберт Франц (1815—1892) является автором примерно 250 песен.

(дуоли или квартоли с триолями и т. п.) наряду с синкопированием — излюбленные приемы Брамса:

34 *Sehr langsam* *p con espressione* "Верность в любви"

Оди-тя, оди-тя, по-гру-зи тос-ку в без-дну вод, в без-дну тем-ных вод!

Брамс говорил, что по расстановке пауз можно отличить настоящего мастера вокальной музыки от дилетанта. Таким мастером был он сам: его манера «произнесения» мелодии отчетлива. Обычно уже в начальной ритмоинтонации, как в зародыше, запечатлевается тематизм песни. Характерен в этом отношении тот краткий мотив, который в анализируемом романсе сначала проходит в басу, пронизывая также партию голоса. Вообще, тонкое и чуткое ведение баса типично для Брамса («бас придает мелодии характерность,

разъясняет и довершает ее», — учил композитор). В этом также сказывается его склонность к контрапунктическому мышлению.

Благодаря таким приемам достигается замечательная слитность выражения вокальной мелодии и фортепианного сопровождения. Способствует этому и мотивная связь, осуществляемая путем повторов и переключек, свободного тематического развития или дублирования мелодии в партии фортепиано. В качестве примеров назовем песни «Тайна» (op. 71, № 3), «Смерть — это светлая ночь» (op. 96, № 1), «Как мелодии влекут меня» (op. 105, № 1), «Глубже всё моя дремота» (op. 105, № 2).

35

Langsam und leise

"Глубже всё моя дремота"

Глуб - же всё мо - я дре - мо - та,

pp sempre e legato

всё то - мит ме - ня за - бо - та,

Названные произведения принадлежат к количественно наиболее значительной, хотя и неравноценной группе романсов Брамса. По преимуществу это печальные, но светлые по колориту размышления — не столько взволнованные монологи (они ему редко удаются), сколько задушевные беседы на волнующие жизненные темы. Образы печального увядания, смерти порой занимают слишком большое место в таких размышлениях, и тогда музыка приобретает однотонный сумрачный колорит, теряет непосредственность

выражения. Однако и при обращении к этой тематике Брамс создаст замечательные произведения. Таковы Четыре строгих напева, ор. 121, — его последнее камерно-вокальное сочинение (1896). Оно представляет собой своеобразную сольную кантату для баса с фортепиано, в которой прославляется мужество и стойкость перед лицом смерти, всеобъемлющее чувство любви. К «бедным и страждущим» обращается композитор. Для передачи волнующего, глубоко человеческого содержания он органично перемежает приемы речитатива, ариозо, песни. Особенно впечатляют лирические просветленные страницы второй и третьей пьес.

Иная сфера образов и, соответственно, иные художественные средства характерны для песен Брамса, выдержанных в народном духе. Их тоже немало. В этой группе можно наметить две разновидности песен. Для первой характерно обращение к образам радости, мужественной силы, веселья, юмора. При передаче этих образов отчетливо проступают черты немецкой народной песенности. В частности, используется движение мелодии по тонам трезвучия; сопровождение имеет аккордовый склад. Примерами могут служить «Кузнец» (ор. 19, № 4), Песня барабанщика (ор. 69, № 5), «Охотник» (ор. 95, № 4), «В зеленых липах дом стоит» (ор. 97, № 4) и другие.

36 Allegro

"Кузнец"

Я слы - шу друж - ка, он мо - лот взды - ма - ет раз -

ма - хом мо - гу - чим и вновь о - пус - ка - ет

Подобные песни часто обладают четным размером; их движение организовано ритмом бодрого шага, подчас марша. Аналогичные образы веселья и радости, но с более личной, интимной окраской предстают в плавных трехчетвертных песнях, музыка которых проникнута интонациями и ритмами австрийских народных танцев — лендлера, вальса («О милые щечки», ор. 47, № 4; «Клятва любимой», ор. 69, № 4; Любовная песня, ор. 71, № 5). Нередко эти танцевально-жанровые образы даются в бесхитро простом преломлении — то с оттенком лукавства, то застенчивой грусти. Здесь запечатлены самые теплые, сердечные тона музыки Брамса. Мелодика его приобретает гибкую пластичность и ту естественность развития, которая свойственна народным напевам. К таким песням (как правило, они написаны на народные тексты, в частности чешские) принадлежат «Воскресенье» (ор. 47, № 3), «Путь к любимой» (ор. 48, № 1), Колыбельная (ор. 49, № 4).

37 *Con grazia* "Путь к любимой"

Уж ме - сяц за - хо - дит, и вре - мя при - хо - дит, и

вре - мя при - хо - дит мне к ми - лой ид - ти.

3

Вокальные дуэты и квартеты различны по содержанию. Но и здесь можно обнаружить черты, свойственные Брамсу как в философской лирике, так и в лирике бытового плана. Лучшие образцы последней находятся в ор. 31 и в двух тетрадах Песен любви — ор. 52 и 65 (композитор назвал их «Вальсами для четырех голосов и для фортепиано в четыре руки»; всего 33 пьесы). В этих очаровательных миниатюрах, которые образуют своего рода параллель к знаменитым Венгерским танцам Брамса, сплавлены воедино элементы песни и танца. Каждая пьеса имеет свой лаконичный сюжет, повествующий о радостях и горестях любви. Любопытна манера разработки вокального ансамбля: голоса либо соединяются контрапунктически, либо противопоставляются в виде диалога.

Аналогичные образы встречаются в х о р о в о й м у з ы к е. Помимо произведений с инструментальным сопровождением Брамс оставил множество пьес для женского или смешанного хора а саррелла (для мужского состава — всего пять хоров, ор. 41, задуманных в духе солдатских песен патриотического плана). Наиболее совершенны и глубоки по содержанию 5 песен для смешанного хора, ор. 104. Сборник открывается двумя ноктюрнами, объединенными общим названием «Ночная стража»; их музыка отмечена тонкой звукописью. Замечательные звуковые эффекты в сопоставлении верхних и нижних голосов применены в песне «Последнее счастье»; особый ладовый колорит присущ пьесе «Утерянная юность»; своими темными, сумрачными красками выделяется последний номер — «Осенью».

Брамс написал также ряд произведений для хора (некоторые из них с участием солиста) и оркестра. Симптоматичны их названия, вновь напоминающие о песенной струе в творчестве Брамса: «П е с н ь с у д ь б ы», ор. 54 (текст Ф. Хёльдерлина); «Триумфальная п е с н ь», ор. 55; «Нения» (скорбная п е с н ь), ор. 82 (текст Ф. Шиллера); «П е с н ь п а р о к», ор. 89 (текст И. В. Гёте).

Н е м е ц к и й р е к в и е м, ор. 45, — наиболее значительное произведение в этом ряду. Более 10 лет композитор обдумывал план своего сочинения, сначала представлявшего собой трехчастную кантату. Как семичастное произведение оно было закончено в 1868 году.

Реквием Брамса по своим художественным достоинствам не уступает аналогичным сочинениям Берлиоза или Верди, но вместе с тем сильно отличается от них. Брамс отказался от канонического латинского текста заупокойной мессы, заменив другим — немецким. Но дело не только в тексте, отличия глубже — в новой трактовке содержания реквиема. Брамс не живописует ужасов Страшного суда, не обращается с мольбой о покое для усопших — он находит слова ласки и тепла, идущие от сердца к сердцу, для тех, кто потерял близких («я хочу вас утешить, как мать утешает», — поется в хоровом рефрене пятой части); он стремится вселить в души страждущих и несчастных бодрость и надежду. Проникновенный лиризм и эпическая мощь — таковы основные сферы выразительности этой партитуры.

Образами сдержанной скорби проникнута первая часть. Главенствует сумрачный мотив виолончелей и альтов:

38 *Ziemlich langsam und mit Ausdruck* Немецкий реквием, № 1

The musical score shows three staves: Violin (V-c.), Viola (V-le), and Cello (C-b.). The tempo is marked 'Ziemlich langsam und mit Ausdruck'. The music is in a minor key and 4/4 time. The violin and viola parts are marked 'p' and feature a melodic line with a long note in measure 43. The cello part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Вторая часть — суровый траурный марш на $\frac{3}{4}$. В дальнейшем происходит резкий перелом в настроении: возникают темы надежды, радости, но они не получают полного завершения. Третья часть начинается с выражения чувств страха, сомнения (соло баритона). Этому противостоит мощная фуга на сплошном органном пункте литавр — в ней прославляется сила жизни. Следующие две части — лирический центр реквиема. В четвертой, выдержанной в духе колыбельной, возникают образы бытового плана (вместе с тем вспоминаются заключительные хоры «Страстей» Баха). В пятой части исключительной задушевностью отмечена партия солирующего сопрано (пример 39). Солистке отвечает хор со словами утешения.

Шестая часть после краткого беспокойного введения воспекает победу над смертью. В широко развернутой двойной фуге Брамс добивается эпической широты развития, демонстрирует поразительное контрапунктическое мастерство. Возвращение в седьмой части

39 [Langsam] Немецкий реквием, № 5

Вы полны печали

Ob. Fl. Ob.

p dolce

pizz.

Fl. Cl.

к образам грусти носит просветленный характер. Возникают тематические переключки с главным мотивом первой части. Но сейчас преобладают светлые тембры скрипок, деревянных духовых, арфы. Особенно же тепло звучат последние страницы реквиема.

*Фортепианное творчество. Сонаты, баллады,
рапсодии, вариации, мелкие пьесы*

1

Брамс обогатил мировую музыкальную литературу выдающимися инструментальными сочинениями. Они охватывают большой и разнообразный круг образов, выражают волнующие романтические чувства. Всесторонне используя возможности сольной, камерной, симфонической музыки, композитор не порывал с заветами классического искусства, далее развивал и углублял средства выразительности.

Значителен его вклад в область фортепианной музыки.

Брамс был замечательным пианистом. Шуман называл его игру «высокогениальной». Современники отмечали силу и мощь исполнения, серьезность и простоту интерпретации, сердечность певучего тона и мужественную энергию ритма.

Несмотря на технически свободное владение пианистическими ресурсами, Брамс все же не был виртуозом в узком смысле слова. Его исполнению не хватало того, что Чайковский называл «вирту-

озной жилкой». Все, что было связано с внешним эффектом, с необходимостью приноравливаться к условиям большой эстрады, претило Брамсу. «По совести говоря, — признавался он друзьям, — мне противны публичные выступления».

Склад пианизма Брамса наложил свой отпечаток на его фортепианную музыку. И здесь технические трудности, порой весьма значительные, возникают не для создания эффектного концертно-виртуозного «наряда», а для выражения своеобразия содержания. К числу излюбленных приемов Брамса относятся: движение параллельными интервалами в терцию, сексту или октаву (примеры 40а, б); помещение мелодии в среднем голосе, что сообщает ее звучанию несколько затушеванный характер (пример 41); мерцающий колорит «струящихся» фигураций (примеры 42а, б). В создании камерной звучности значительна также роль зыбких, сложных ритмов, которые так свойственны музыке Брамса, — синкопированных, сочетающих четное деление с нечетным и пр.

40а [Maestoso] Первый фортепианный концерт, I ч.

Piano *p espress.*

406 Интермеццо, op. 117, № 3

Andante con moto

molto p e sotto voce sempre

41 *Grazioso e giocoso*

Интермеццо, ор. 119, № 3

molto p e leggero

42a

Andante non troppo e con molta espressione

Интермеццо, ор. 117, № 2

p dolce

426

Adagio

Интермеццо, ор. 119, № 1

p

Но есть и другие стороны в фортепианном творчестве Брамса. Еще в начале 60-х годов он воскликнул: «Да сохранится у нас свежее, открытое и по возможности радостное отношение к жизни!» При выражении этих чувств, образов мужественной силы выработался ряд иных характерных приемов. К ним принадлежит изобретательное использование полнозвучной аккордовой техники, энергичные пунктирные ритмы, смелые скачки в мелодии, часто в октавном удвоении:

43a *Allegro risoluto* Рапсодия, оп. 119, № 4

43б *Vivace* Вариации и фуга на тему Генделя

Отводя технике служебную роль, Брамс все же по-своему ее развил и на протяжении всей своей жизни уделял работе над ней много внимания. Особое тому свидетельство — две тетради Вариаций на тему Паганини (оп. 35), 51 упражнение для фортепиано (изданы в 1893 году), транскрипции Рондо Вебера и Чаконы Баха для совершенствования левой руки и т. п.

2

Фортепианное наследие Брамса образуют 3 сонаты, 7 вариационных циклов (из них один четырехручный и один для двух фортепиано), 5 баллад и 3 рапсодии, 27 небольших пьес (не считая написанных для фортепиано в четыре руки, но чаще исполняемых в двухручном переложении).

Вкратце рассмотрим перечисленные произведения.

Три фортепианные сонаты принадлежат к наиболее ранним сочинениям, которые композитор решился опубликовать. (Остальные, написанные до встречи с Шуманом — а среди них были и крупные произведения, в том числе еще четыре сонаты, — выскатальный к себе юный автор не счел возможным дать в печать.)

Удивительной свежестью чувств, непосредственностью выражения покоряет музыка этих сонат, созданных в 1852—1853 годах! То здесь, то там всплывают еще не преодоленные влияния композиторов, перед которыми преклонялся Брамс в свои юные годы, — Бетховена, Шуберга, Шумана. Ощущается и воздействие романтической литературы — Гофмана и Жан-Поля, с их порывистой, возбужденной речью и фантастически-причудливой поэтической формой. Но сквозь все эти влияния явственно проступает самобытная индивидуальность молодого Брамса — страстного мечтателя с этически чистой, целомудренной душой, но наделенного мятежными чувствами, бурным темпераментом.

Самой ранней является Соната *fis-moll*, обозначенная при издании как Вторая (ор. 2). Ее первая часть рапсодична, проникнута мятущимися настроениями. Одна и та же тема, будучи преобразованной, звучит то *fortissimo*, то *pianissimo* и служит для стремительных, динамичных кульминаций. Контрастное сопоставление созерцаний и восторженных порывов воплощено и во второй части — *Andante*, проникновенной теме с тремя вариациями³². Скерцо основано на видоизменении данной темы; превосходит в нем средний раздел — трио, музыка которого по своему складу близка шубертовским маршам. Вступительный мотив финала переключается с основным образом первой части. Подобные переключки указывают на попытки молодого Брамса усвоить некоторые композиционные принципы Листа.

Путем таких тематических переключек перекинута арка от начальной части к финалу и в следующей сонате, *C-dur*, изданной как Первая (ор. 1). И здесь элегическая задушевность соседствует с титаническими порывами — не даром в эти годы Брамс называл себя «юным Крейслером»! Но музыка первой части (и во многом финала) более наделена героическими чертами; начало ее напоминает главенствующие образы отчасти Двадцать девятой сонаты Бетховена, отчасти фортепианной фантазии «Скиталец» Шуберга.

³² Эту тему Брамс позже использовал в вокальном дуэте «Звучания», ор. 66.

И форма этих частей стройнее. Им противостоит глубокое лирическое содержание второй части — *Andante*, написанной в вариационной форме на тему старинной немецкой любовной песни³³, а также страстная, самозабвенная устремленность музыки среднего раздела *скерцо*.

Третья соната, *f-moll*, op. 5, — самое зрелое сочинение в этой триаде; оно сохранилось в репертуаре пианистов нашего времени. По кругу образов данная соната сродни Сонате *fis-moll*, но ее композиция более целенаправленна: отчетливее проявляется столь свойственное позже зрелому мастеру стремление сковать необузданную фантазию романтика железным обручем классической формы. Все музыкальное развитие словно устремлено к медленной второй части — *Andante*, которая снабжена эпиграфом:

Наступает вечер, встает луна,
Две души соединились в любви,
Пребывают в блаженстве.

44 *Andante espressivo* Третья фортепианная соната, II ч.

³³ Брамс вернулся к этой мелодии в сборнике сорока девяти немецких народных песен (1894), поместив ее обработку в последнем номере. «Змея укусила себя за хвост», — шутливо заметил он по поводу использования им в одном из своих последних сочинений темы из op. 1.

Это чудесный ноктюрн; музыка его, преисполненная тонких, поэтических деталей, выражает полноту восторженных чувств. Драматическая по характеру и сжатая по форме первая часть, в которой вновь используются резкие динамические контрасты (доминирует главная партия), звучит как расширенное вступление к *Andante*. Ритмически острое танцевальное скерцо с элегически мечтательным средним разделом сменяется «интермеццо» — четвертой частью, в которой сжато излагается содержание *Andante*, но в сумрачных тонах, в духе траурного марша. Интермеццо непосредственно примыкает к драматически неустойчивому, мятущемуся финалу. Так скрытая программа отчетливее выявляет замысел этого значительного произведения.

Подобная программность наличествует в первой из четырех баллад, ор. 10, написанной на сюжет известной шотландской народной легенды «Эдвард». Широкими мазками набросанная эпическая картина наделена сильным драматизмом. В других сочинениях этого опуса балладное начало не так ясно выражено. Небольшая, буйного склада третья пьеса имеет ритмически прихотливые очертания. Остальным свойствен певучий лиризм, более отмеченный индивидуальным своеобразием во второй и близкий к шумановскому в четвертой пьесе (ср. романс «Орешина»).

Эпическое начало, суровый драматизм, яркие контрасты присущи произведениям, созданным в более поздний период. Таковы две рапсодии (*h-moll* и *g-moll*), ор. 79, Баллада *g-moll*, ор. 118, и Рапсодия *Es-dur*, ор. 119. Данные пьесы проникнуты мужественной энергией, мощью выражения; их тематизм словно высечен из мраморной глыбы, особенно в балладе и последней рапсодии. По духу своему они близки ранним произведениям Брамса, но насколько отточеннее стала в них форма и как изобретательно, свободно использованы в них возможности трехчастной композиции (рапсодии *h-moll* и *Es-dur*, Баллада *g-moll*) или сонатной (Рапсодия *g-moll*)! Это великолепные образцы концертного пианизма Брамса.

3

Четыре баллады, ор. 10, замыкают первый период его фортепианного творчества. Следующее десятилетие посвящено преимущественно вариационным циклам. С 1853 по 1863 год Брамс создал 7 таких циклов³⁴.

³⁴ Ор. 9, 21 (№ 1 и 2), ор. 23, 24, 35, 56b.

В разработке этой формы Брамс следует заветам старых мастеров: во всем цикле выдерживается одна тональность (одноименный мажор и минор), неизменным остается и рисунок басовой партии, зато свободным изменениям подвергаются мелодия, гармония, ритм. Однако последованию вариаций придана целеустремленность развития.

Брамс указывал, что после Шумана возник новый тип цикла, основанный не на формальном варьировании темы. Он не смог найти точного определения для этого типа и назвал его *Phantasievariationen*, что в вольном переводе означает: вариации, выражающие определенную поэтическую идею.

Именно таковы лучшие образцы данного жанра у Брамса: в области симфонической литературы — Вариации на тему Гайдна, ор. 56, или потрясающая пассакалья Четвертой симфонии, а в области фортепианной — Вариации и фуга на тему Генделя, ор. 24 (1861), и Вариации на тему Паганини, ор. 35 (1862—1863).

В первом из названных фортепианных сочинений светлые, радостные вариации, выдержанные в духе генделевской темы, сменяются элегическими минорными, героически фанфарные — скерцозными, лирические — танцевальными. Но неуклонно подготавливается кульминация — мощная фуга, утверждающая чувство нерушимого оптимизма. Таким содержанием в целом проникнут весь цикл; он принадлежит к числу тех произведений, в которых запечатлены эпические черты творчества Брамса.

Вариации, ор. 35, задуманы в ином плане: композитор назвал их этюдами для фортепиано. Всего он написал 28 этюдов, распределив их поровну в двух тетрадах. Каждая из вариаций основана на показе какого-либо пианистического приема, определенного вида техники. Здесь заключена своего рода энциклопедия пианизма Брамса. Но он не ограничивался только техническими задачами. Пьесы и первой и второй тетрады — в обеих вначале излагается тема известного каприза Паганини³⁵ — основаны на неуклонном музыкальном развитии, приводящем к эффектной, бравурной кульминации. Но если в предшествующем цикле Брамс более опирался на староклассическую манеру в духе Гольдберговских вариаций Баха, то в этюдах скорее развиты бетховенские традиции.

³⁵ Та же тема обработана Листом (Большие этюды по Паганини, № 6) и Рахманиновым (Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром).

4

Итак, после сонатной триады Брамс обратился к овладению вариационным искусством, контрапунктическим мастерством, методами тематического развития. Все это скажется в последующих крупных камерных и симфонических произведениях. Что же касается фортепианной литературы, то отныне, с середины 60-х годов, Брамс обращается к м и н и а т ю р е.

Прежде всего это музыка бытового плана, для домашнего музицирования на фортепиано в четыре руки — Вальсы, ор. 39 (1865), а также Венгерские танцы (1-я и 2-я тетради — 1852—1869, 3-я и 4-я — 1869—1880). Эти произведения снискали всесветную популярность, переложены для многих инструментов и оркестровых составов. Подобная популярность вполне заслужена — такое очарование присуще этим пьесам, то исполненным бесхитростного лиризма, то пленяющим энергией, задором. Но во всех них ярко проступает мастерство Брамса в передаче открытого, непосредственного чувства.

В своих Вальсах Брамс предстает истым шубертианцем. Музыка пьес (всего их 16) приближена к характеру лендлера, пронизана песенными интонациями, в них ясно заметны черты бытовых прообразов. Но разработка полна тонких, поэтичных деталей, особенно в лирических вальсах № 2 (E-dur), № 7 (cis-moll), № 8 (B-dur), № 12 (E-dur), № 15 (As-dur), № 16 (cis-moll).

Если в Вальсах отражено воздействие венской бытовой музыкальной культуры, то Венгерские танцы явились данью восхищения венгерскому фольклору. С юношеских лет, после встречи со скрипачом Ременьи, Брамс интересовался народными венгерскими мелодиями, жадно впитывал их в себя³⁶. Свое преклонение перед ними он запечатлел в рассматриваемых танцах.

Композитор скромно обозначил свою работу как аранжировку, оговорив, правда, в беседе с одним другом, что на национальные напевы он «взглянул романтическим оком». Но это не просто гармонизация напевов.

³⁶ Первое претворение венгерских мелодий в музыке Брамса — в вариациях, ор. 21, № 1 (1853). В те годы, да и позже, он часто и охотно импровизировал на тему известного Ракоци-марша. В Вальсах также иногда прорываются ритмы и интонации венгерского фольклора (см. № 11, 13, 14).

В рамках одной пьесы Брамс обычно сочетает несколько контрастных мелодий, отшлифовывает их, варьирует, свободно вплетает изобретенные им темы³⁷. В первых двух тетрадах (№ 1—10) колорит светлее, ритм зажигательнее, сопоставления ярче; в последних двух (№ 11—21) преобладают сумрачные тона, умеренные темпы, фактура этих пьес сложнее, они дальше отходят от бытовых прообразов.

В последний период творчества Брамс переключился на камерную трактовку фортепиано. В 1892—1893 годах в четырех сборниках, ор. 116—119, он опубликовал 20 пьес (частично написанных ранее). За исключением Баллады, ор. 118, и Рапсодии, ор. 119, всё это мелкие пьесы, которые Брамс наделил названиями «каприччио» (три пьесы) и «интермеццо» (14 пьес; им родствен Романс, ор. 118)³⁸. Первые носят деятельный, оживленный характер; вторые проникнуты чувством сдержанной скорби или просветленной печали — они близки по духу лирико-философским песням позднего Брамса. В интермеццо раскрываются личные, интимные грани душевной жизни автора — это словно его дневниковые записи, лирические монологи. Гибкость в передаче оттенков мыслей и переживаний сочетается в них с предельным лаконизмом композиции (изобретательно использованы возможности простой трехчастной формы), а сложное содержание выражено скупыми средствами — прежде всего словно «говорящим» складом мелодики (см. примеры 40б, 41, 42а, б).

«Колыбельными своих страданий» назвал Брамс три интермеццо, ор. 117. Первому из них (Es-dur) предпослан стихотворный эпиграф из шотландской народной песни:

Спи, сладко спи, дитя мое,
Чтоб не видеть мне слез твоих!

Слова эти легко подтекстовываются под основную мелодию пьесы:

45 *Andante moderato* Интермеццо, ор. 117, № 1

³⁷ В № 11, 14 и 16 не использованы народные напевы — их мелодии сочинены самим композитором.

³⁸ До того, в 1879 году, Брамс издал четыре каприччио и четыре интермеццо в ор. 76.

Напевными речевыми интонациями насыщены также мелодии ор. 116, № 6 (E-dur); ор. 118, № 2 (A-dur; см. особенно средний раздел); Романс, ор. 118, № 5 (F-dur); ор. 119, № 3 (C-dur) и другие. Вместе с тем фортепианная фактура этих пьес сложна, многослойна, ритмы прихотливы, часты модуляционные отклонения. И как широкий вздох измученной души, на этом зыбком фоне рельефно вырисовываются выразительнейшие мелодии редкой красоты и сердечного тепла.

Таковы сокровенные душевные исповеди Брамса, поведенные им под конец жизни своему любимому инструменту, с которым он не расставался на протяжении примерно полувека.

Камерно-инструментальное творчество. Скрипичные и виолончельные сонаты. Трио. Фортепианный квинтет

1

Брамс много работал в камерно-инструментальном жанре. Характерная для него склонность к тонкой художественной детализации образа обусловила этот интерес. Причем интенсивность работы повышалась в переломные годы, когда Брамс ощущал необходимость в дальнейшем развитии и совершенствовании своих творческих принципов. Так было в конце 50-х и начале 60-х годов и позже — на рубеже 80—90-х годов: в эти периоды создано большинство его камерных сочинений. Всего же Брамс оставил 24 крупных, преимущественно четырехчастных, цикла. В 16 из них использовано фортепиано.

Разнообразным, богатым содержанием наделены с о н а т ы — две для виолончели и три для скрипки с фортепиано³⁹.

От страстной элегии первой части (особо отметим замечательную 32-тактную мелодию главной партии) к печальному, венскому по своим оборотам вальсу второй части и мужественной энергии финала — таков основной круг образов Первой виолончельной сонаты (e-moll, ор. 38). Духом мятежной романтики проникнута Вторая со-

³⁹ В поздний период творчества написаны еще две сонаты — для кларнета с фортепиано.

ната (F-dur, op. 99). И хотя это произведение в художественной цельности уступает предшествующему, оно превосходит его по глубине чувств и волнующему драматизму.

Живое свидетельство неистощимой творческой фантазии Брамса содержится в скрипичных сонатах. Каждая из них неповторимо индивидуальна. Первая (G-dur, op. 78) привлекает поэтичностью, широким, текучим и плавным развитием; в ней есть и пейзажные моменты — словно весеннее солнце прорывается сквозь сумрачные, дождевые облака... Вторая соната (A-dur, op. 100) — песенная, светлая и бодрая, изложена лаконично и собранно. Некоторая «сонатинность» — отсутствие большого развития — выделяет ее среди других камерных сочинений Брамса. Вторая ее часть обнаруживает родство с Григом.

Третья скрипичная соната (d-moll, op. 108) наиболее драматична, в ней с большим совершенством развиты мятежно-романтические образы Второй виолончельной сонаты. Они приобрели здесь страстно-мятущийся характер. Показательна в этом плане первая часть.

46a Allegro Третья скрипичная соната, I ч., главная партия

V-po

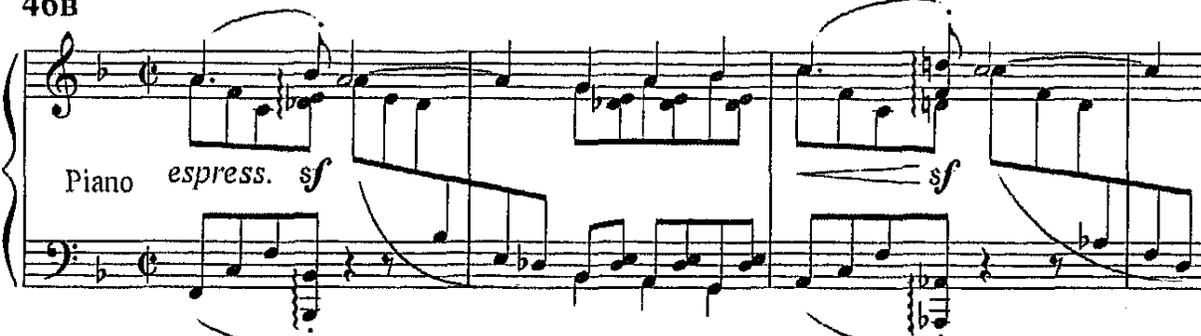
Piano *p sotto voce ma espressivo*

p sotto voce

46б V-no Первый элемент побочной темы



46в Второй элемент побочной темы



Обе темы экспозиции нервно-возбужденные, что далее приводит к остродраматичной разработке, уникальной тем, что она целиком проходит на длительном (46 тактов!) доминантовом органном пункте, служащем фоном для разнообразных тональных отклонений. Своеобразно также изложение этого раздела, подчеркнута выдержанного в единообразном ритмическом движении — наподобие баховских прелюдий (сходство увеличивается использованием скрытого многоголосия и имитаций). Однако характер музыки — не баховский, она проникнута романтическим духом беспокойства. В том же неумолчном движении, как продолжение разработки, начинается варьированная реприза. Здесь обнаруживаются элементы гетерофонии: мелодия главной темы у скрипки окутывается фигурацией фортепиано, в которой скрывается та же мелодия (типичная для Брамса «тематизация» фигурации). Побочная и заключительная партии репризы в своем развитии драматизируются, что приводит к бурному взрыву чувств, а затем еще раз появляется главная тема — это ее динамизированное, кульминационное проведение (придающее форме черты рондо). Выразительный штрих в коде — просветление в мажоре после заключительного органного пункта на тонике (22 такта), служащего откликом на доминантовую педаль разработки.

Если музыка второй части, где чудесная по щедрой напевности главная тема дополняется другой, более страстной, полна тепла и человечности, то в следующей части преобладают образы жутких видений. Как неотвязная мысль, звучит краткий мотив:

Третья скрипичная соната, III ч.

47 **Un poco presto e con sentimento**

Piano *p dolce*

В финале с новой силой прорывается бурно протестующее начало. На ритмическом движении тарантеллы возникают образы то горделивого утверждения, то безудержного падения — так создается действенная атмосфера борьбы. Этот финал может быть причислен к лучшим героико-драматическим страницам музыки Брамса (ср. с Третьей симфонией).

Среди трех фортепианных трио особенно выделяется последнее — Третье фортепианное трио, ор. 101. Глубоко впечатляет мужественная сила, сочность и полнокровие музыки этого произведения. Эпической мощью проникнута первая часть, где железная, неуклонная поступь темы главной партии дополняется вдохновенной гимнической мелодией побочной:

Третье фортепианное трио, I ч., главная партия

48a **Allegro energico**

Piano *f ben marc.³*

Побочная партия

48b **Allegro energico**

V-no *f*

V-c. *f ma cantando*

Piano *f*

Начальное зерно их интонаций совпадает. Этот оборот пронизывает дальнейшее развитие. Образы скерцо, весь его причудливый склад контрастируют с третьей частью, где главенствует простой волнующий напев в народном духе. Финал дает органичное завершение цикла, утверждающего идею созидательной воли человека, прославляющего его дерзновенные подвиги.

2

Одним из наиболее сильных и значительных произведений Брамса является Фортепианный квинтет (f-moll, op. 34). Стасов назвал его «истинно гениальным», отметив «трагичность и нервную силу» первой части и «несравненную мощь», «колоссальность» скерцо.

Начиная с 1861 года композитор упорно работал над этим сочинением. Сначала Брамс задумал его для струнного квинтета, но мощь и контрастность образов перекрывали возможности струнных инструментов. Тогда была написана редакция для двух фортепиано — и она не удовлетворила композитора. Лишь в 1864 году оказалась найденной нужная форма, где струнный квартет поддержан фортепиано.

Моцарт и Бетховен не давали подобного сочетания инструментов; Шуберт в Форельном квинтете с участием фортепиано использовал контрабас и, следовательно, одну скрипку; первым обратился к данному составу Шуман. Брамс обогатил возможности такого ансамбля; вслед за тем выдающиеся произведения для фортепианного квинтета создали С. Франк, С. Танеев, Д. Шостакович.

Остро конфликтная музыка Брамса достигает в квинтете высот подлинной трагедии. Каждая часть насыщена образами действия, борьбы, тревожных порывов и страстного беспокойства, мужественности и непреклонной воли. С большой силой волнующая душевная драма выражена в первой части, музыкальное развитие которой определяется пятью темами-образами:

Фортепианный квинтет, I ч., главная партия

49a [Allegro non troppo]

Archi

ff

49б

V-no

Связующая партия

p espr.

Первый элемент побочной темы

49в

Piano

*pp**sempre p*

pp *sempre p*

Второй элемент побочной темы

49г

V-le

espress.

Piano

p sotto voce

V-c.

espress. *p sotto voce*

49д

[Allegro non troppo]

Заключительная партия

V-ni

fp

V-c.

Piano

fp *fp*



Их сопоставление не приводит, однако, к разорванности изложения: богатство тематизма объединено тонкой контрапунктической и вариационной работой, гибкими мотивными связями, которые подготавливают переходы от одного состояния к другому.

Для второй части характерен круг тех лирических образов, которые выражают типичные для Брамса чувства затаенной душевной боли, робкой надежды. Покачивающийся ритм колыбельной с элементами лендлера способствует созданию простой и вместе с тем богатой содержанием музыки:

50 *Andante, un poco adagio* Фортепианный квинтет, II ч.

Наметившиеся моменты жанровых обобщений усилены в скерцо, по-бетховенски обостряющем конфликт. Рождаются представления об ожесточенной схватке с коварными силами зла. Им противостоят образы горделивого марша. В трио еще более подчеркнут массовый характер марша, который приобретает ликующе победное звучание — это вершина в утверждении положительного начала, здесь находят выражение образы освободительной борьбы, победных народных шествий (ср. с финалом Первой симфонии):

[Allegro] Фортепианный квинтет, III ч.

51 Trio

Четвертая часть переводит действие в новую стадию борьбы, но не показывает ее исхода. Возникают тематические переключки и с первой частью, и с «увертливой» темой скерцо, олицетворяющей силы зла. Финал квинтета говорит о нескончаемой борьбе за счастье, полной драматизма и острых противоречий.

Помимо того Брамс написал одно трио с валторной и одно с кларнетом, три фортепианных квартета, квинтет с кларнетом и для струнного состава — три квартета, два квинтета и два секстета.

*Симфоническое творчество. Инструментальные концерты.
Симфонии. Особенности стиля Брамса*

1

Брамс как симфонист представляет собой одно из самых значительных явлений зарубежной музыки XIX века. В период широкого развития романтически-поэтного симфонизма он разрабатывал классические закономерности сонатно-симфонических жанров, доказав их жизнеспособность. В этом — своеобразие Брамса среди современников, его историческая заслуга. Но он не механически воспроизводил старые формы и структурные закономерности. Брамс сумел средствами классической симфонии передать свободную импровизационность, поэдность высказывания, современный строй чувств, романтический мир образов.

Симфоническое творчество Брамса — одна из вершин немецкой и австрийской музыки второй половины XIX века. Его произведения отмечены сочетанием эмоциональности со строгой дисциплиной мышления, им свойственна внутренняя сосредоточенность, сдержанность и сила выражения.

Многими нитями Брамс связан со своими предшественниками. Драматизм его идет от Бетховена; от Шуберта он перенял опору на бытовые песенно-танцевальные жанры при создании лирических образов; с Шуманом его сближает страстный, отчасти субъективно-личный тон повествования. Продолжая линию действительного симфонизма Бетховена, Брамс все же меньше внимания уделил народно-героическим образам — он посвятил свои произведения преимущественному выражению душевной драмы современника. Тема личности, ее жизненной борьбы и нравственного совершен-

ствования занимает у него первенствующее место. Но лирико-драматические образы он нередко обогащал эпическими; так в его творчество входила большая тема родины.

Брамс был противником программности в толковании Берлиоза, Листа или Вагнера. Он не хотел в угоду избранному литературному сюжету нарушать логику музыкального развития, ибо в логике этой искал средства для более объективного отражения действительности. Но если его музыка не опирается на литературные или живописные источники, то все же она покоится на широко понимаемой программности: ее образы, их соотношение и взаимодействие обусловлены определенной поэтической идеей. Более того, Брамс не отвергал возможность словесного истолкования содержания своих сочинений и даже сам признавался, что, создавая мелодии инструментальных пьес, часто напевал их на стихотворные тексты, то есть, иначе говоря, наделял инструментальную музыку конкретным образным смыслом. В некоторых же своих симфонических и камерно-инструментальных сочинениях он использовал напевы собственных песен, которые в условиях данного произведения выполняли важную драматургическую функцию.

Брамс трактовал циклическую композицию — в согласии с классиками, прежде всего Бетховеном, — как инструментальную драму, части которой объединены определенной поэтической идеей. Содержание окаймляющих, крайних частей он обычно насыщал напряженной конфликтностью, тогда как средние служили отдохновением, лирическим отступлением в разбушевавшейся стихии драматических столкновений; лирические интермеццо, как правило, приобретали более камерный характер. В таком толковании музыкально-драматургических концепций проявилось своеобразие творческой манеры Брамса: в симфонический стиль он привносил черты камерности. Чем это вызвано?

При всей своей национальной определенности, при всем том, что Брамс неустанно прикидал к неиссякаемому роднику народной песни и учился у классиков мастерству лепки рельефных образов, музыка его сложна, она отражает противоречивость современной действительности. Такая сложность коренится в необычном богатстве оттенков, переходов от одного состояния к другому, в сопоставлении и взаимосвязи контрастных образно-эмоциональных сфер, наконец, в показе изменчивости этих состояний, их многозначности. Передача подобной изменчивости и многозначности содержания потребовала не крупного, декоративного мазка, а детали-

зированной, тонкого штриха, что и является отличительной особенностью камерности. Отсюда столь частое у Брамса пренебрежение колористическими эффектами, хотя, в соответствии с замыслом, оркестр его звучит поэтично и выразительно. Но специфически красочные моменты, к которым так тяготели Берлиоз и Лист, его не привлекали. Брамс более график, чем колорист: образующие его музыку мотивы переплетаются в сложном рисунке. Он строитель, созидатель непрерывно развивающейся музыкальной мысли, окрашенной в романтически возбужденные тона, ибо, по меткому выражению современного ему критика (Л. Элерта), Брамс «чувствует головой и мыслит сердцем».

2

Серьезностью и глубиной замыслов характеризуются симфонические сочинения Брамса, в том числе концерты: два для фортепиано, по одному — для скрипки и для скрипки с виолончелью.

Музыка концертов Брамса симфонична. Ей свойственны черты и романтической поэмы, и классической симфонии. Тесным взаимодействием определяется развитие партий солиста и оркестра. И хотя собственно виртуозных мест не так много и сольная партия часто звучит как подчиненный (облигатный) голос оркестра, ее технические трудности значительны⁴⁰.

Первый фортепианный концерт (d-moll, op. 15) имел, как и квинтет, несколько предварительных инструментальных версий, что говорит о трудностях, которые возникали у Брамса в процессе тембрового воплощения замысла. Сначала это была соната для двух фортепиано (1854). Планы переработки сонаты в симфонию не осуществились. Вместо того был написан концерт (1858), в котором при распределении материала между партиями солиста и оркестра сохранилось нечто и от фортепианной сонаты, и от симфонии. Отсюда известная неуравновешенность в сочетании этих партий. И в сопоставлении частей, в развитии их образов не все совершенно. Тем не менее музыка концерта покоряет драматическим размахом первой части — в ее титаническом порыве замет-

⁴⁰ Например, в Скрипичном концерте — растяжка левой руки при исполнении напряженно звучащих аккордов, использование широких интервалов и скачков в мелодии, сложных полифонических сочетаний.

но воздействие Девятой симфонии Бетховена, — а также тонким, поэтическим лиризмом второй части.

В отличие от порывистого, эмоционально неуравновешенного Первого концерта, **Второй концерт**, B-dur, op. 83 (1878—1881), является цельным по замыслу, стройным по композиции. Это своего рода четырехчастная симфония с солирующим фортепиано, музыке которой присущи эпическая широта, богатырский размах. Примечательно, что первоначальные эскизы концерта относятся ко времени завершения Второй симфонии. Есть немало черт, сближающих оба произведения, в которых прославляется радость жизни, утверждается легендарный образ родины. Именно этот образ главенствует в первой части. Следующая часть — демоническое скерцо — вызывает представление об играх великанов. В третьей части автор словно остается наедине с природой, преисполненный возвышенных молитвенных чувств. Жизнедеятельный, непринужденный в своем веселье финал достойно венчает монументальный концерт-симфонию⁴¹.

Исполнение его требует от пианиста максимального напряжения сил. Это вызвано не столько сложностью виртуозных пассажей, главным образом крупной аккордовой техники, сколько — при большой свободе, рапсодичности изложения — необходимостью подчинить сольную партию общему симфоническому развитию.

Скрипичный концерт, D-dur, op. 77 (1878), стоит в ряду лучших произведений этого жанра в мировой литературе. Разнообразный круг образов затронут в первой части. Он представлен в самой экспозиции — в сопоставлении пасторального звучания главной партии, лирико-драматических порывов побочной и решительных, энергично-волевых возгласов заключительной:

52a **Allegro non troppo** Скрипичный концерт, I ч., главная партия
+ Cor.

⁴¹ В темах финала, особенно в побочной партии, воскрешены интонации и ритмы венгерского фольклора; их отзвуки слышны и в теме заключительной партии первой части.

Побочная партия

526 V-no

Archi *p*

Заключительная партия

52в V-no

f

Несмотря на такую многосторонность содержания, первая часть облечена в строгую классическую сонатную форму, даже со старой структурой двойной экспозиции.

Глубоким, сосредоточенным настроением проникнута музыка второй части. Ее открывает простой напев гобоя (в партии солиста приведенная мелодия звучит в варьированном и неполном виде):

53 [Adagio] Об.

Скрипичный концерт, II ч.

p dolce

p

Яркий контраст с предшествующими частями дает финал с его искрометным движением, в которое вплетены горделивые и страстные венгерские напевы (пример 54).

Скрипичный концерт, III ч.

54 [Allegro giocoso ma non troppo vivace]

ff ben marcato *sf ben marc.*

На уровне лучших произведений Брамса стоит также Двойной концерт для скрипки и виолончели с оркестром, а-молл, оп. 102 (1887)⁴². Драматизм первой части, подчас приобретающий героические черты, дополняется эпическим складом второй. Выразительная, наделенная широким мелодическим дыханием главная тема этой части принадлежит к числу наиболее удавшихся народно-национальных образов музыки Брамса:

55 [Andante] Двойной концерт, III ч.
V-no, V-c. (in ottava)

f espress.

В финале же преобладает скерцозная танцевальность, опять-таки выдающая свое венгерское происхождение. Вместе с тем он имеет обобщающее, синтезирующее значение: в финал включены драматические и эпические моменты предшествующих частей.

⁴² В сочетании и сопоставлении двух солистов Брамс опирался на принципы старинного *concerto grosso*.

3

Свои крупные симфонические сочинения Брамс писал в 70—80-е годы, во всеоружии мастерства, когда определился типичный для него круг образов, закрепились самобытные черты творческого стиля. Именно в эти годы созданы четыре симфонии; содержание каждой отмечено неповторимым своеобразием. Наряду с творениями Шуберта и Брукнера это высшее достижение австро-немецкого симфонизма послебетховенского периода⁴³.

Большие трудности идейно-художественного порядка вставляли перед Брамсом в процессе работы над *Первой симфонией*, c-moll, op. 68. Замысел долго вынашивался — еще с середины 50-х годов; его окончательное оформление падает на годы 1874—1876. Есть в этом произведении та эмоциональная неуравновешенность — след величайшей душевной борьбы, которая свойственна другому детищу периода «бури и натиска» (имеем в виду *Первый фортепианный концерт*). Неслучайно, создавая симфонию, композитор вдохновлялся образом байроновского Манфреда, этого гениального воплощения мятущейся, раздираемой противоречиями личности, наделенной сильными страстями.

Резкие взлеты и падения свойственны музыке крайних частей (особенно первой). В них слышатся и отзвуки титанической бетховенской поступи (в финале). Более интимны и лиричны средние части — характер их ближе к Шуману, отчасти к Шуберту (третья часть). Тем не менее Брамс всюду говорит своим языком — драматичным, но сумрачным и сосредоточенным, порывистым, но не экстатичным, страстно-кипучим, но сдержанным. Единство симфонии осуществляется также путем мотивных переключек, которыми пронизаны все части, преимущественно первая и финал.

Медлительно разворачивающееся вступление предвосхищает содержание будущей драмы. Здесь намечены, как в зародыше, основные образы.

⁴³ Меньший интерес представляют две ранние серенады для оркестра (op. 11 и 16), равно как и две увертюры: Академическая праздничная (op. 80), на мелодии популярных студенческих песен, и Трагическая (op. 81), навеянная образами «Фауста» Гёте. Важное значение в формировании симфонического стиля Брамса имеют Вариации на тему Гайдна (op. 56, 1873; существует также версия для двух фортепиано).

На зловещих ударах литавр и контрабасов вступает тема, в которой напряженно противоборствуют две контрапунктирующие линии — одна нисходящая (у альтов и деревянных духовых), другая хроматически восходящая (у скрипок и виолончелей, пример 56). Последняя мелодия как лейтмотив проходит то в верхних голосах, то в басу, то звучит подобно *cantus firmus* в полифонических сплетениях, приобретая различное смысловое значение в зависимости от драматургической ситуации:

56 *Un poco sostenuto* Первая симфония, I ч., вступление

f espress. e legato

Эта важнейшая тема сменяется новым мотивом, широкие интервальные скачки которого будут позже, в *Allegro*, выражать состояние отчаяния:

57 [Un poco sostenuto] Первая симфония, I ч., вступление

pizz.
p

Иное назначение у следующего мотива, который также играет далее значительную роль: в нем слышится робкая надежда на лучшее, светлое будущее. И как бы в отдалении проходит мотив — предвестник главной партии *Allegro*. Мерцание мажора — минора характерно для мятежно-порывистой главной темы:

58 [Allegro] Первая симфония, I ч., главная партия

f

Говоря о тематизме первой части, следует выделить роль темы заключительной партии (тема побочной мало разрабатывается). В основе ее — краткий мотив, внезапно возникающий у альтов, который приобретает затем демонические черты, вносит активный момент в развитие (пример 59).

59 [Allegro] Первая симфония, I ч., заключительная партия

p marc. *cresc. molto*

ff *sf* *sf*

Сопоставляя, контрапунктически переплетая, преобразуя основные темы, композитор обнажает остро конфликтное содержание драмы.

Средние части призваны дать отдохновение после разразившейся бури страстей. Аналогично значение этих частей и в других симфониях Брамса, за исключением Четвертой. Им свойствен медленный характер движения; скерцозные моменты, если и встречаются, имеют преходящее значение. Это обычно светлые, но грустные воспоминания, картины умиротворенной природы, ласкающих глаз ландшафтов, образы старой, патриархальной Вены. Типична, например, начальная тема второй части, широкое дыхание которой рождает представление об улыбке сквозь слезы (пример 60), или главная тема третьей части — ее сердечность обусловлена связью с бытовыми жанрами венской музыки (пример 61).

60 *Andante sostenuto* Первая симфония, II ч.

Archi *p* Cor. *pp*

pp

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with some rests and a dynamic marking of *f* (forte). The bass staff features a triplet of eighth notes. The second system continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns, including another triplet in the bass staff.

61

Un poco allegretto grazioso

Первая симфония, III ч.

The image shows two systems of musical notation for Clarinet (Cl.) and Violoncello (V-c.). The first system has a treble clef staff for the Clarinet and a bass clef staff for the Violoncello. The Clarinet part is marked *p dolce* (piano dolce). The Violoncello part is marked *V-c. pizz.* (Violoncello pizzicato). The second system continues the piece with similar melodic and rhythmic patterns.

Так осуществляется отход от образов тревоги, смятения, борьбы. Тем большее значение в композиции целого приобретает финал. Недаром по количеству страниц он занимает в партитуре около половины всего произведения! Это драматургический центр симфонии. В подобной трактовке финала Брамс плодотворно развивает традиции бетховенской Пятой и Девятой симфоний.

И в образно-смысловом отношении он частично опирается на бетховенские принципы.

Медленное вступление живописует последнюю грань отчаяния (пример 62а). Как благая весть о решающем переломе в развитии драмы звучит призывная мелодия валторн на фоне тремолирующих скрипок *pianissimo* (пример 62б). Хорал медных духовых привносит еще большее успокоение. Подступ к финалу закончен. Тогда во всем своем великолепии предстает героическая главная тема *Allegro* (пример 62в), искаженный минорный вариант которой прозвучал еще в первых тактах вступления (см. пример 62а). В этой теме много общего с бессмертным гимном свободе из Девятой симфонии Бетховена. Но у Бетховена тонико-доминантовые отношения более обострены, тогда как Брамс вносит элементы плагальности, что сообщает мелодии более песенные черты.

Первая симфония, IV ч., вступление

62а *Adagio*

p *fp* *dim.* *pp*

V-le, V-c.
C-b., C-fag. Timp.

Первая симфония, IV ч., вступление

62б *Più andante*

Cor. *f sempre passionato*

Первая симфония, IV ч., главная партия

Allegro non troppo ma con brio

62в *Archi*

poco f *pizz.*

По форме финал — сонатное *allegro*, где разработка непродолжительна, но после появления главной партии репризы возобновляется с новой силой и достигает еще большего накала. При этом музыкальное развитие проходит ряд стадий напряженной борьбы; прорываются и вспышки отчаяния, возрождающие образы вступления. В этом заключается еще более существенное отличие от Бетховена: в Девятой симфонии тема радости рождается как итог, вывод из всего произведения, у Брамса же народно-героическое начало не столько главенствует, сколько оттеняет и обостряет развитие душевной драмы. Лишь под конец, в коде, композитор приходит к восторженному прославлению жизни.

Законченная в краткие сроки Вторая симфония, D-dur, op. 73 (1877), по содержанию резко отлична от своей предшественницы. Если ранее преобладали тревожные, сумрачные тона, то в музыке Второй симфонии разлит ясный свет. И оркестровка ее прозрачнее, проще. Экономными средствами Брамс добивается большой выразительности. Можно, например, указать на поэтичное применение валторны в первой части (особенно перед кодой), или тонкую нюансировку темы побочной партии, где верхний голос поручен виолончелям, нижний — альтам (пример 63), или изложение основной мысли второй части в противодвижении виолончелей и фаготов (пример 64), или жанровый колорит в сочетании деревянных инструментов с пиццикато виолончелей — в третьей (пример 65).

63 [Allegro non troppo] Вторая симфония, I ч., побочная партия

V-c.
V-le *cantando*

64 Adagio non troppo

Вторая симфония, II ч.

V-c.
Cor. *poco f*
Fag.
C-b. Tube

65 Allegretto grazioso quasi andantino

Вторая симфония, III ч.

Характерно также, что лишь в крайние части введены три тромбона и туба.

По своей структуре эта симфония примыкает к гайдно-бетховенской традиции. Пасторальным складом отмечено начало первой части; далее наряду с прекрасными лирическими эпизодами (пример 63) возникают энергичные, мужественные образы; порой раздаются и бурные возгласы протеста, но светлый колорит преобладает. Задумчива, возвышенна музыка второй части. Словно зовы природы слышатся в мелодии валторн (позже у деревянных духовых инструментов). Средний эпизод части имеет более изысканный характер; главенствует же в ней сосредоточенное состояние раздумья. В очаровательном лендлере третьей части элегичность сочетается с прихотливой скерцозностью (пример 65). В финале воссозданы пестрые картины веселого народного торжества, где чувство нерушимого оптимизма ярко запечатлено в теме побочной партии (это ощущение, в частности, создается настойчивым опеванием мажорной III ступени):

66 [Allegro con spirito] Вторая симфония, IV ч., побочная партия

Страстной любовью к родине проникнута эта симфония, воспевающая светлые стороны жизни. В ней есть несомненные черты общности с Пасторальной Бетховена. Но существенны и отличия. Брамсу не свойственна зарисовка жанровых сцен: он более субъективен в передаче настроений, возникающих от общения с природой, и одновременно более порывист, драматичен.

В Третьей симфонии, F-dur, op. 90 (1883), композитор возвращается к образам драматической борьбы. Торжественным возгласом духовых — вызовом судьбе — открывается первая часть:

Третья симфония, I ч., начало

67 *Allegro con brio*

Fiat

f *f* *f*

Этот лейтмотив пронизывает музыку всей симфонии и предстает в различных мелодико-ритмических и гармонических вариантах. Вдохновенная, бурно низвергающаяся тема главной партии рождается из обращения этого мотива. Более того, в басу неизменно повторяется, наподобие удержанного противосложения, начальный лейтмотив. Приводимая схема поясняет сказанное:

Третья симфония, I ч., главная партия

68 *Allegro con brio*

Cl., Fag., Cor.

Fl., Ob. Cl., Fag., Cor.

Драматизм первой части выявлен с предельным лаконизмом (что отчасти напоминает аналогичную часть Пятой симфонии Бетховена). Она заканчивается в умиротворяющих тонах. Тем органичнее переход к следующей части — *Andante*, музыка которой имеет величаво-спокойный характер. Правда, в середине части безмятежный тон сметен патетическим порывом — это как бы предчувствие будущих ожесточенных схваток. Третья часть может служить образцом в выражении столь обычного для Брамса светло-печального настрое-

ния. Это настроение замечательно выражено в главной теме с ее прихотливой сменой ямбических и хореических ударений⁴⁴:

69 *Poco allegretto* Третья симфония, III ч.

V-c. *mezza voce*

Мучительно-страстный вздох в конце третьей части драматургически обосновывает конфликтную сущность финала.

Именно в финал перенесена развязка неистовой схватки с судьбой (ему отведено более трети страниц всей партитуры). Вновь встречается большое количество различных тем-образов. Их столкновение и борьба рождает своеобразную трактовку закономерностей сонатного *allegro* (в репризе опущено проведение главной партии). Музыка проникается зловещими шорохами, горестными стенаниями, но одновременно и отважными призывами. Благодаря своему энергичному характеру особенно выделяется тема заключительной партии:

70 [*Allegro*] Третья симфония, IV ч., заключительная партия

V-ni., Fl. *ff*

Однако в самый острый момент катастрофы гроза внезапно утихает. Как и в первой части, Брамс не показывает завершения борьбы, окончательного итога битвы: буря страстей отгремела, мягко струится свет, просветленно звучит мужественно-героическая тема, с которой начиналась симфония.

Ч е т в е р т а я с и м ф о н и я, e-moll, op. 98 (1884—1885), принадлежит к числу наиболее совершенных и самобытных творений Брамса. С потрясающим драматизмом и несгибаемой стойкостью духа в ней рассказывается о трагических перипетиях жизненной борьбы.

⁴⁴ Эта тема сродни мелодии романса Четвертой симфонии Шумана. Но если у последнего — простой, бытового склада напев, то Брамс наделяет свою мелодию многозначным содержанием.

Замечательно начало первой части: как продолжение ранее начатой душевной беседы, в духе элегического романса звучит сердечный напев главной партии. Его играют скрипки в октаву; альты и виолончели сопровождают мелодию своими арпеджио; деревянные духовые дают ее имитации терциями. Из сочетания терций и секст, любимых интервалов Брамса, образуется эта мелодия:

71 **Allegro non troppo** Четвертая симфония, I ч., главная партия

V-ni

p *f* *p*

Элегическое повествование становится все более напряженным, и вскоре слышится воинственный клич — призыв к действию (пример 72); это начало побочной партии. Оттенок гармонического мажора придает героической теме суровый, тревожный характер. Ее появление — в явном или скрытом виде (она проводится во всей части не менее десяти раз!) — всегда неожиданно, дает стимул к активизации музыкального развития. Так и здесь: тема-призыв, обрамляя страстную, словно признание, мелодию второй побочной темы (пример 73), еще более подчеркивает ее лиризм.

72 **[Allegro non troppo]** Четвертая симфония, I ч.,
Legni, Cor. первая побочная тема

f marc.

73 V-c., Cor. Вторая побочная тема

f

Далее в побочной партии появляется еще одна, мажорная побочная тема (H-dur). Она внезапно прерывается таинственным, настороженным звучанием уменьшенного септаккорда *pianissimo* с отдаленным сигналом труб и глухим рокотом литавр. За этим кратким, но впечатляющим моментом (словно неожиданной остановкой в развитии действия) следует отклик — поначалу тихий, но решительный фанфарный сигнал, основанный на воинственном мотиве побочной. Начинается заключительная партия, в которой все увереннее утверждаются героические образы.

Разработка, как обычно у Брамса, сжатая и напряженная, приводит к репризе, которая начинается с многозначительного — в ритмическом увеличении — провозглашения мотивов главной темы. Большое значение имеет обширная кода: начальная элегическая тема приобретает теперь трагические очертания. Такие свободные переходы от одного состояния к другому характерны для этой части — они сообщают музыке черты балладного повествования.

Романтично начало следующей части (она построена в сонатной форме без разработки). Задумчивый вступительный монолог валторн выдержан в духе старинного напева (пример 74а). Своеобразна тема главной партии, в которой использован мелодический мажор (пример 74б).

Четвертая симфония, II ч., вступление

74a *Andante moderato*

Legni

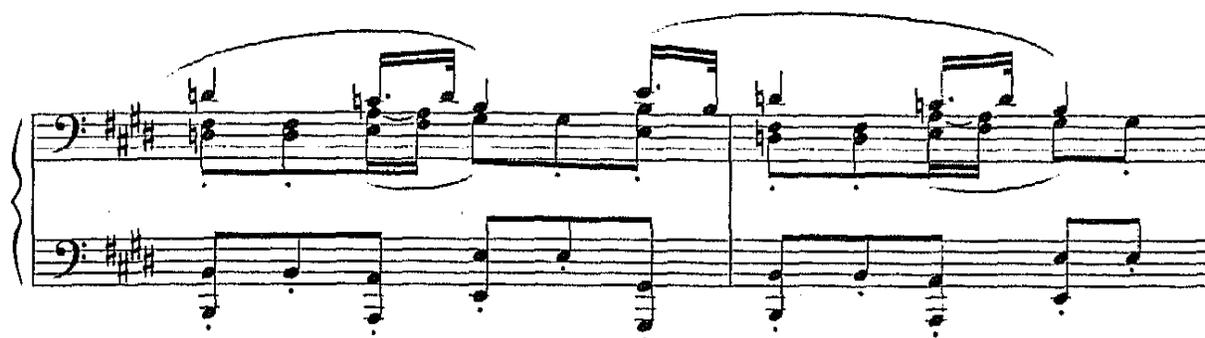
Cor. *f* *dim.*

Четвертая симфония, II ч., главная партия

74b *sempre legato*

Cl., Fag. *[pp]*

Archi pizz.



Вторжение преобразованной темы-призыва из первой части ненадолго нарушает созерцательное настроение. После возвращения сосредоточенной главной темы волевое начало вновь прорывается в скандированных триолях связующей партии. Но это лишь оттеняет возвышенную лирику побочной темы (ее мелодию интонируют виолончели). Разработка как таковая отсутствует (она заменена небольшим переходом), зато в главной партии репризы возникает краткий, но напряженный разработочный эпизод, продолженный в сжатой связующей. После него особенно впечатляет гимническое звучание побочной темы, которую поет хор струнных *divisi*. Этот замечательный колористический эффект опровергает ходячие суждения о якобы недостаточной красочности музыки Брамса. Подобные неверные суждения еще более опровергаются третьей частью, изображающей шумное карнавальное веселье — словно жизнь во всем великолепии своих красок вторглась в ход развития личной драмы.

Но неумолим жестокий приговор судьбы — именно так звучит суровый хорал духовых инструментов, излагающих тему финала. Эта восьмитактная тема служит основой для 31 вариации (с развернутой кодой) и проходит в разных голосах, но преимущественно в басу.

Сама тема конфликтна по содержанию, что вызвано диссонирующим повышением IV ступени в миноре как вводного тона к доминанте. Появление этого звука отмечено грозным тремоло литавр:

Четвертая симфония, IV ч.,
тема пассакальи

75 **Allegro energico e passionato**

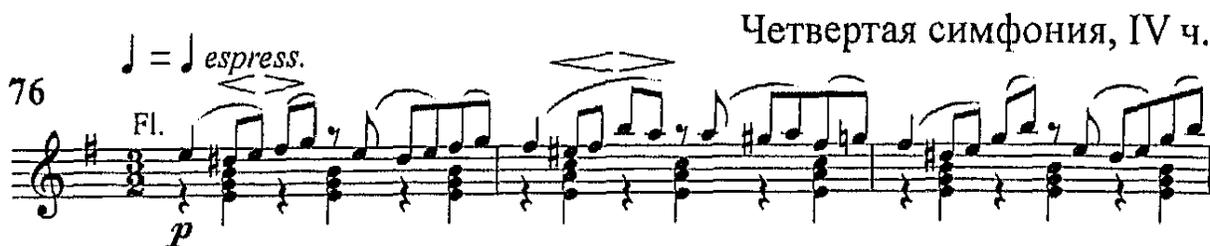
Fiat ***ff***

Timp.

Создавая на основе этой темы пассакалью, Брамс идет по бетховенскому пути: он привносит в вариационный цикл симфоничес-

кую динамику. Удивительно искусство, с каким он достигает непрерывности развития, стирает грани переходов от одной вариации к другой. Тем не менее в композиции цикла намечаются три раздела, или три стадии.

Вариации 1—10 дают экспозицию трагедии, 11—16 — образуют ее лирический центр, где выделяется волнующий монолог флейты (вариация 13, пример 76), к которой присоединяются затем кларнет и гобой (вариация 14)⁴⁵.



Драма уступает место идиллии, и минорный лад заменяется мажором (E-dur, вариации 14—16). Музыка замирает на жалобной фразе флейты и прерванном кадансе. 17-я вариация дает внезапное возвращение начальных образов — это своего рода расширенная реприза, вбирающая в себя функции разработки. Именно здесь драматизм достигает предела и непрерывное нагнетание напряжения приводит к трагической развязке. Музыка эта покоряет своим душевным величием и выражением непреклонной мужественности.

4

Брамс создал свой самобытный творческий стиль. Его музыкальный язык отмечен индивидуальными чертами. Типичны для него интонации, связанные с немецкой народной музыкой, что сказывается в строении тем, в использовании мелодических ходов по тонам трезвучия, в плагальных оборотах, присущих старинным пластам песенности. И в гармонии большую роль играет плагальность; нередко в мажоре применяется минорная субдоминанта, а в миноре — мажорная. Произведениям Брамса присуще ладовое своеобразие. Очень характерно для него «мерцание» мажора — минора. Так, основной музыкальный мотив Брамса может быть выражен следующей схемой (первый вариант характеризует, в частности, те-

⁴⁵ Приводимая нумерация вариаций в партитуре отсутствует.

матизм главной партии Первой симфонии, второй — аналогичную тему Третьей симфонии):

77



Приведенное соотношение терции и сексты в строении мелодии, а также приемы терцового или секстового удвоения излюблены Брамсом. Вообще ему свойственно подчеркивание III ступени, наиболее чуткой в окраске ладового наклона. Неожиданные тональные отклонения, ладовая переменность, мажоро-минорный лад, мелодический и гармонический мажор — все это используется для показа изменчивости, богатства оттенков содержания. Служат этому и сложные ритмы, совмещение четного и нечетного ритмического деления (например, дуолей с триолями), внедрение в плавную мелодическую линию триолей, пунктирного ритма, синкоп.

В отличие от закругленных вокальных мелодий, инструментальные темы Брамса нередко разомкнуты, что затрудняет их запоминание и восприятие. Такая тенденция к размыканию тематических границ вызвана стремлением максимально насытить музыку развитием. Б. В. Асафьев справедливо отмечал, что у Брамса даже в лирических миниатюрах «всюду ощущается р а з в и т и е».

Особым своеобразием отмечена трактовка Брамсом принципов формообразования. Ему был хорошо известен огромный опыт, накопленный европейской музыкальной культурой, и наряду с современными формальными схемами он прибегал к давно, казалось бы, вышедшим из употребления — таковы старосонатная форма, старинная сюита, вариации на *basso ostinato*; он давал двойную экспозицию в концерте, применял принципы *concerto grosso*. Однако это делалось не ради стилизаторства, не для эстетского любования отжившими формами: такое всестороннее использование устоявшихся структурных закономерностей носило глубоко принципиальный характер.

В противовес представителям листо-вагнеровского направления, Брамс хотел доказать способность старых композиционных средств к передаче современного строя мыслей и чувств и своим творчеством доказал это. Более того, самые ценные, жизненные средства выразительности, отстоявшиеся в классической музыке, он рассматривал как орудие борьбы против распада формы, ху-

дожественного произвола. Противник субъективизма в искусстве, Брамс отстаивал заветы классического искусства. Он обращался к ним еще потому, что стремился обуздать неуравновешенный порыв собственной фантазии, обуревавшие его возбужденные, тревожные, мятущиеся чувства. Не всегда это ему удавалось, порой при воплощении замыслов большого масштаба возникали значительные трудности. Тем более настойчиво Брамс стремился творчески претворять старые формы и установившиеся принципы развития. Он вносил в них много нового.

Большую ценность представляют его достижения в разработке вариационных принципов развития. Опираясь на традиции Бетховена (см. его 32 вариации для фортепиано или финал Девятой симфонии), Брамс добивался в своих циклах контрастной, но целеустремленной, сквозной драматургии. Свидетельством тому служат Вариации на тему Генделя, на тему Гайдна или гениальная пассакалья Четвертой симфонии.

В трактовке сонатной формы Брамс также дал индивидуальные решения: свободу выражения он сочетал с классической логикой развития, романтическую взволнованность — со строго рациональным проведением мысли. Множественность образов при воплощении драматического содержания — типичная черта музыки Брамса. Поэтому, например, пять тем содержатся в экспозиции первой части Фортепианного квинтета, три разнохарактерные темы имеют главная партия финала Третьей симфонии и побочная первой части Четвертой симфонии и т. д. Эти образы контрастно противопоставлены, что нередко подчеркивается ладовыми соотношениями (например, в первой части Первой симфонии побочная партия дана в *Es-dur*, а заключительная — в *es-moll*; в первой части Третьей симфонии при сопоставлении тех же партий дается контраст *A-dur* — *a-moll*; в финале названной симфонии — *C-dur* — *c-moll* и т. п.).

Разработке образов главной партии Брамс уделял особое внимание. Ее темы на протяжении части нередко повторяются без изменений и в той же тональности, что свойственно форме рондо-сонаты. В этом проявляют себя балладные черты музыки Брамса. Главной партии резко противопоставлена заключительная (подчас связующая), которая наделяется энергичным пунктирным ритмом, маршевостью, нередко горделивыми оборотами, почерпнутыми из венгерского фольклора (см. первые части Первой и Четвертой симфоний, Скрипичного и Второго фортепианного концерта и др.). Побочные же партии, основанные на интонациях и жанрах венской

бытовой музыки, носят незавершенный характер, не становятся лирическими центрами части. Зато они являются действенным фактором развития и нередко подвергаются большим изменениям в разработке. Последняя проводится сжато и динамично, так как разработочные элементы уже внедрены в экспозицию.

Брамс превосходно владел искусством эмоционального переключения, сочетания в едином развитии разнокачественных образов. Этому помогают многосторонне разработанные мотивные связи, трансформация мотивов, широкое применение контрапунктических приемов. Поэтому ему чрезвычайно удавались переходы к репризе — даже в рамках простой трехчастной формы. Тем более успешно достигается это в сонатном *allegro*. Причем для обострения драматизма Брамс любит, как и Чайковский, смещать границы разработки и репризы, что иногда приводит к отказу от полного проведения главной партии. Соответственно возрастает значение коды как момента высшего напряжения в развитии части. Замечательные тому примеры содержатся в первых частях Третьей и Четвертой симфоний.

Брамс — мастер музыкальной драматургии. Как в границах одной части, так и во всем инструментальном цикле он давал последовательное утверждение единой идеи, но, сосредоточив все внимание на внутренней логике музыкального развития, часто пренебрегал внешней красочным изложением мысли. Таково отношение Брамса к проблеме виртуозности; такова же его трактовка возможностей инструментальных ансамблей, оркестра. Он не пользовался броскими оркестровыми эффектами и в своем пристрастии к полным и густым гармониям часто удваивал партии. Тем не менее, когда содержание музыки этого требовало, Брамс находил необходимый ему необычный колорит (см. приведенные выше примеры). В подобном самоограничении раскрывается одна из характернейших особенностей его творческого метода, которому присуща благородная сдержанность выражения.

Брамс говорил: «Писать столь красиво, как Моцарт, мы уже не можем, попробуем писать по крайней мере так же чисто, как он». Речь идет не только о технике, но и о содержании музыки, ее этической красоте. Брамс создавал музыку значительно более сложную, чем Моцарт, отражая сложность и противоречивость своего времени, но он следовал этому девизу, ибо стремлением к высоким этическим идеалам, чувством глубокой ответственности за все, что он делал, отмечена его творческая жизнь.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БРАМСА

Песни и романсы (всего около 200)

- 6 песен для высокого голоса и фортепиано на слова Райника, Гофмана фон Фаллерслебена, Боденштедта, ор. 3 (1851—1853)
 6 песен для высокого голоса и фортепиано на слова Ж.Б.Руссо, Майснера, Райника, Гофмана фон Фаллерслебена, ор. 6 (1852—1853)
 6 песен на слова Феррана, Эйхендорфа, Уланда, ор. 7 (1852—1853)
 14 народных детских песен (1858)
 8 песен и романсов, ор. 14 (1858—1868)
 5 поэм, ор. 19 (1858)
 9 песен на слова Платена, Даумера из Хафиза, ор. 32 (1864)
 15 романсов из «Магелоны» Тика, ор. 33 (1861—1868?)
 5 песен на слова Гёте и Даумера из Хафиза и Флеминга, ор. 47 (1858, 1860, 1868)
 8 песен на слова Даумера, ор. 57 (1871—1886)
 28 народных песен (1854—1873)
 8 песен на слова Гёте, Грога, Даумера, Мёрике, ор. 59 (1873)
 Немецкие народные песни (7 тетрадей по 7 песен в каждой, 1894)
 Четыре строгих напева для баса с фортепиано, ор. 121 (1896)
 Кроме того, ор. 48, 49, 63, 69—72, 84—86, 91, 94—97, 105—107 (1874—1886)

Вокальные ансамбли и хоры

(множество различных произведений: 20 дуэтов, 60 квартетов, 5 мужских хоров, 28 женских, около 40 смешанных)

- 3 вокальных квартета с фортепиано, ор. 31 (1859, 1863)
 5 песен для мужского хора а cappella, ор. 41 (1861—1862)
 13 канонов для женского хора а cappella, ор. 113 (1860—1863, 1867)
 Песни любви (18 вальсов) для четырех голосов с фортепиано в 4 руки, ор. 52 (1868—1869)
 Новые песни любви (15 вальсов) для четырех голосов с фортепиано в 4 руки, ор. 65 (1874)
 4 баллады и романса для двух голосов с фортепиано, ор. 75 (1877—1878)
 5 романсов и песен для двух голосов с фортепиано, ор. 84 (1881?)
 Цыганские песни для четырех голосов (есть переложение для одного голоса) с фортепиано, ор. 103 (1887)
 5 песен для смешанного хора а cappella, ор. 104 (1888)

- Вокально-симфонические произведения
- Немецкий реквием для солистов, хора и оркестра, ор. 45 (1857—1868)
 «Ринальдо», кантата для тенора, мужского хора и оркестра на текст Гёте, ор. 50 (1863—1868)
 Рапсодия для альты, мужского хора и оркестра на текст Гёте, ор. 53 (1869)
 «Песнь судьбы» для хора и оркестра на текст Хёльдерлина, ор. 54 (1868—1871)
 «Триумфальная песнь» для 6-голосного хора и оркестра на текст Апокалипсиса, ор. 55 (1870—1871)
 «Нения» для хора и оркестра на текст Шиллера, ор. 82 (1881)
 «Песнь парок» для 6-голосного хора и оркестра на текст Гёте, ор. 89 (1882)
- Помимо того, несколько небольших вокальных и хоровых произведений с оркестром или с разными инструментальными составами.

Фортепианные произведения

Для фортепиано в 2 руки

- Скерцо es-moll, ор. 4 (1851)
 Первая соната, C-dur, ор. 1 (1852—1853)
 Вторая соната, fis-moll, ор. 2 (1852)
 Третья соната, f-moll, ор. 5 (1853)
 Вариации на тему Шумана, ор. 9 (1854)
 Баллады (4 пьесы), ор. 10 (1854)
 Вариации на собственную тему, ор. 21, № 1 (1857)
 Вариации на венгерскую тему, ор. 21, № 2 (1853)
 Вариации и fuga на тему Генделя, ор. 24 (1861)
 Вариации на тему Паганини, этюды для фортепиано, ор. 35 (2 тетради по 14 этюдов в каждой, 1862—1863)
 4 каприччио и 4 интермеццо, ор. 76 (1878)
 2 рапсодии, ор. 79 (1879)
 Фантазии (3 каприччио и 4 интермеццо), ор. 116 (издание — 1892)
 3 интермеццо, ор. 117 (1892)
 4 интермеццо, баллада, романс, ор. 118 (1892)
 3 интермеццо, рапсодия, ор. 119 (1892)
 51 упражнение для фортепиано (издание — 1893)
 Этюды по пьесам Баха, Вебера, Шуберта, Шопена
 Каденции к концертам Баха (d-moll), Моцарта (G-dur, d-moll), Бетховена (c-moll, G-dur)

Для фортепиано в 4 руки

Вариации на тему Шумана, оп. 23 (1861)

Вальсы, оп. 39 (16 пьес; 1865; есть переложение для одного фортепиано)

Венгерские танцы (всего 21 пьеса; изданы в 4 тетрадах: 1-я и 2-я — 1869, 3-я и 4-я — 1880; есть переложение для одного фортепиано)

Для двух фортепиано

Соната, оп. 34b (предварительная редакция Фортепианного квинтета, 1864)

Вариации на тему Гайдна, оп. 56b (1873, одновременно обработаны для оркестра)

О р г а н н ы е п р о и з в е д е н и я

Фуга as-moll (1856)

Хоральная прелюдия и фуга (1856)

11 хоральных прелюдий (1896)

К а м е р н о - и н с т р у м е н т а л ь н ы е п р о и з в е д е н и я

Сонаты

ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО

Первая соната, G-dur, оп. 78 (1878—1879)

Вторая соната, A-dur, оп. 100 (1886)

Третья соната, d-moll, оп. 108 (1886—1888)

ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО

Первая соната, e-moll, оп. 38 (1862—1865)

Вторая соната, F-dur, оп. 99 (1886)

ДЛЯ КЛАРНЕТА И ФОРТЕПИАНО

Первая соната, f-moll, оп. 120, № 1 (1894)

Вторая соната, Es-dur, оп. 120, № 2 (1894)

Трио

ДЛЯ СКРИПКИ, ВИОЛОНЧЕЛИ И ФОРТЕПИАНО

Первое трио, H-dur, оп. 8 (1853—1854)

Второе трио, C-dur, op. 87 (1880—1882)

Третье трио, c-moll, op. 101 (1886)

С УЧАСТИЕМ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Трио для фортепиано, скрипки и валторны Es-dur, op. 40 (1865)

Трио для фортепиано, кларнета и виолончели a-moll, op. 114 (1891)

Квартеты

ФОРТЕПИАННЫЕ

Первый квартет, g-moll, op. 25 (1861)

Второй квартет, A-dur, op. 26 (1861—1862)

Третий квартет, c-moll, op. 60 (1855—1875)

СТРУННЫЕ

Первый квартет, c-moll, op. 51, № 1 (около 1865—1873)

Второй квартет, a-moll, op. 51, № 2 (около 1865—1873)

Третий квартет, B-dur, op. 76 (1876)

Квинтеты

Фортепианный квинтет f-moll, op. 34 (1861—1864)

Первый квинтет для 2 скрипок, 2 альтов и виолончели, F-dur, op. 88 (1882)

Второй квинтет для 2 скрипок, 2 альтов и виолончели, G-dur, op. 111 (1890)

Квинтет для кларнета, 2 скрипок, альты и виолончели h-moll, op. 115 (1891)

Секстеты

Первый секстет для 2 скрипок, 2 альтов и 2 виолончелей, B-dur, op. 18 (1858—1859)

Второй секстет для 2 скрипок, 2 альтов и 2 виолончелей, G-dur, op. 36 (1864—1865)

С и м ф о н и ч е с к и е п р о и з в е д е н и я

Симфонии

Первая, c-moll, op. 68 (1855—1876)

Вторая, D-dur, op. 73 (1877)

Третья, F-dur, op. 90 (1883)
Четвертая, e-moll, op. 98 (1884—1885)

Концерты

Первый фортепианный концерт, d-moll, op. 15 (1854—1858)
Второй фортепианный концерт, B-dur, op. 83 (1878—1881)
Скрипичный концерт D-dur, op. 77 (1878)
Двойной концерт для скрипки и виолончели с оркестром a-moll,
op. 102 (1887)

Другие произведения

Первая серенада, D-dur, op. 11 (1857—1858)
Вторая серенада, A-dur, op. 16 (1858—1859)
Вариации на тему Гайдна, op. 56 (1873)
Академическая праздничная увертюра, op. 80 (1880)
Трагическая увертюра, op. 81 (1880—1881)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Иоганнес Брамс (1833—1897) // Музыка Австрии и Германии XIX века:
Кн. 2 / Под ред. Т. Цытович. М., 1990. С. 338—509.
- И. Брамс: Черты стиля. Сборник статей / Под ред. Ады Шнитке. СПб.,
1992.
- Галь Ганс.* Брамс. Вагнер. Верди: Три мастера — три мира. М., 1986.
- Гейрингер К.* Иоганнес Брамс. М., 1965.
- Грасбергер Франц.* Иоганнес Брамс. М., 1980.
- Друскин М. С.* Иоганнес Брамс. М., 1970.
- Царева Е. М.* Иоганнес Брамс. М., 1986.
- Шнитке Ада.* Художественно-дидактический смысл цикла И. Брамса
«51 упражнение для фортепиано». СПб., 1994.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АВСТРИИ

ВВЕДЕНИЕ

Пути общественно-политического и культурного развития Австрии. Исторические судьбы Венгрии и Чехии. Вена — один из крупнейших музыкальных центров Европы

1

Историческое развитие народов Германии и Австрии на протяжении нескольких столетий протекало в тесном взаимодействии. Общность языка способствовала интенсивному обмену опытом во всех областях культуры и искусства. Некоторые крупнейшие немецкие музыканты — вспомним Бетховена или Брамса — на долгие годы крепко связали свою судьбу с Веной. С другой стороны, австрийские композиторы и исполнители с незапамятных времен занимали видное место в немецкой музыкальной жизни.

Однако различие в исторических судьбах Австрии и Германии, резко обозначившееся с конца XVIII века, сказалось в специфических путях развития национальной культуры, театра, литературы. Особыми, неповторимыми чертами отмечена также австрийская музыка, давшая миру Гайдна и Моцарта, Шуберта и И. Штрауса, Брукнера, Вольфа, Малера.

В XVIII веке Австрия стала могущественной державой. Она выдвинулась в результате огромных социальных потрясений, пережитых Европой во время Тридцатилетней войны 1618—1648 годов, и именовалась Священной Римской империей германской нации. К началу XIX века владения Австрии, включавшие Венгрию и Че-

хию (вместе с Моравией и Словакией), простирались от Адриатики и Балкан до Силезии и Галиции. Народы разных племен и наречий оказались поработченными династией Габсбургов.

Пестрый национальный состав Австрийской империи образовали чехи и венгры, словаки и сербы, словены и хорваты, румыны и украинцы, поляки и итальянцы, насильственно включенные в нее, причем собственно австрийцы и немцы составляли одну треть населения, тогда как славяне — около 60%. Естественно, каждый из названных выше народов обладал своими национальными обычаями, фольклором, художественными традициями, которые воздействовали на формирование специфических черт австрийской культуры. Она испытала также влияние других культур, ибо была расположена в самом центре Европы, где скрещивались пути, ведущие с севера на юг и с востока на запад.

«Колоссом на глиняных ногах» называли Австрию в XIX веке. Централизованная в период так называемого «просвещенного абсолютизма» (во второй половине XVIII века), она пережила жестокие испытания в годы наполеоновских войн (войска Наполеона трижды штурмом брали Вену), когда были ликвидированы остатки былой «Римской империи». Австрия вновь политически окрепла в последовавшие затем годы: «Священный союз», возглавленный канцлером Меттернихом, вершил всеми европейскими делами¹.

Однако 1815—1848 годы обнажили кризис социальной и экономической системы Австрии. Усиление политического и церковно-католического гнета породило скрытое недовольство во всех слоях общества, за исключением его ничтожно малой части в лице феодальной аристократии и финансовой буржуазии.

Писатели, журналисты, врачи, юристы составили наиболее активное ядро «недовольных», как их именовало правительство. Именно они явились инициаторами создания общества «Молодая Австрия» (ср. аналогичные общества в Германии или Италии), радикальные взгляды которого разделял, например, Шуберт.

Австрийская литература этого периода выдвинула ряд крупных художников. Идеи романтизма развиваются в творчестве Франца Грильпарцера (1791—1872) — выдающегося драматурга, прозаика и поэта, звучат в трагической поэзии Николауса Ленау

¹ «Священный союз» правительств Австрии, Пруссии и России (позже к ним присоединилась Франция) был заключен в 1815 году, формально существовал до 1848-го, но фактически распался во второй половине 20-х годов.

(1802—1850). В 30—40-х годах пользовались большим успехом веселые, остроумные комедии Эдуарда Бауэрнфельда, который, по меткому слову современника, «благодаря своему злому языку в один час успевал сделать больше, чем дюжина запрещенных брошюр за год: он будил сонных, выводил из пассивного состояния равнодушных, ободрял отчаявшихся и открывал глаза слепым». Еще более велика роль писателя и актера Иоганна Нестроя (1801—1862): в основанном им Народном театре высмеивались богачи и власть имущие, звучали призывы к свободе и справедливости; пьесы Нестроя надолго сохранились в театральном репертуаре². Наконец, выдвигается видный писатель, мастер новеллы, тонкий поэт природы и быта, знаток отечественной истории Адальберт Штифтер (1839—1889)³.

В преддверии революции 1848 года общественно-политическая жизнь Австрии накалилась до предела. В 1848 году восстанием были охвачены Вена, Прага и Пешт, а также крупнейшие центры Ломбардии (севера Италии) и Галиции. «Июньской трагедией» называли чехи кровавое подавление восстания в Праге; десять дней длилась «октябрьская трагедия» в Вене, и девять месяцев боролась за свою независимость Венгрия — лишь с помощью русского самодержавия австрийцам удалось вновь ее закабалить (казни венгерских патриотов продолжались вплоть до 1850 года).

Разгром революции еще более обострил национальные проблемы, раздиравшие «лоскутную империю». Италия только ждала момента, чтобы сбросить австрийское иго. Не могли простить Габсбургам попрания своих национальных прав венгры и чехи. Но пути их государственного самоопределения были сложными.

Австрийские правители стремились сильнее поработить угнетенные народы, разжигая внутри страны национальную рознь. Характерно циничное высказывание одного из Габсбургов (Франца I):

² Демократические традиции народных театров были очень крепки в Австрии: сначала их развивал И. А. Страницкий (1676—1726), затем Ф. Раймунд (1790—1836) — прямой предшественник Нестроя.

³ Позже, уже во второй половине XIX века, приобрели популярность повести и рассказы из крестьянской жизни Л. Анценгрубера. Деревенские типы и характеры воспевал также плодовитый П. Розеггер. Он определил и другую тематическую линию, связанную с изображением венского салонного быта, которая получила широкое развитие в австрийской новеллистике (А. Шницлер, Г. Бар и другие).

«Мои народы взаимно чужды друг другу — тем лучше! Я посылаю венгров в Италию, итальянцев — в Венгрию. Из их неприязни возникает порядок, из их взаимной ненависти — мир».

Раз вспыхнувший пожар, однако, не удалось потушить: с каждым десятилетием крепло национальное самосознание венгров и чехов, культура которых к середине XIX века выдвинула выдающихся деятелей, каковыми являются поэты Шандор Петёфи и Ян Неруда, художники Михай Мункачи и Йозеф Манес, композиторы Ференц Лист и Ференц Эркель, Бедржих Сметана и Антонин Дворжак⁴. Сила централизованной власти в Австрии ослабла. Вскоре отпали от нее итальянские владения — начало тому было положено в 1859 году, когда в военном конфликте с Пьемонтом Габсбурги потерпели поражение. Трагическим фарсом обернулась в 1866 году война с Пруссией, закончившаяся позорной капитуляцией Австрии.

В этих условиях правители империи были вынуждены пойти на уступки: в 1867 году образовалась двуединая монархия Австро-Венгрия. Венгерское королевство с Трансильванией и Хорватией было названо Транслейтанией, а Австрия с Чехией и Галицией образовали Цислейтанию (что обозначало земли, лежащие на восток или на запад от реки Лейты).

Конечно, полная государственная самостоятельность не была дарована Венгрии, и еще тяжелей стала участь населявших ее национальных меньшинств⁵. Образование двуединой монархии принесло также разочарование чехам, потерявшим всякую надежду на завоевание своей независимости. Правда, австрийское правительство вынуждено было и им предоставить некоторые политические свободы, что способствовало дальнейшему расцвету чешской культуры.

Вместе с обострением национальных проблем усиливались и социальные противоречия. Австрия вступила на путь интенсивного капиталистического развития. Ранее активная участница всех крупных общественно-политических событий, происходивших в Европе, ныне она более замкнулась в вопросах собственной внутренней жизни.

Все сказанное отражалось на культурном развитии Австрии и ее столицы Вены, художественная жизнь которой отмечена замечательным своеобразием.

⁴ См. подробнее об этом в главах, посвященных музыкальной культуре Венгрии и Чехии.

⁵ Собственно венгры составляли 45% населения Венгерского королевства; там жили австрийцы, немцы, румыны и главным образом славяне — сербы, хорваты, словены, словаки.

2

Вена вобрала в себя все наиболее ценное и самобытное, что характерно для австрийской культуры. Различные народные традиции переплавлялись в столице империи, куда стекались лучшие художественные силы Италии и Чехии, Венгрии и Галиции. И в музыкальном быту Вены скрещивались немецкие и итальянские, венгерские и чешские, цыганские и словацкие влияния.

Искусство пользовалось здесь почетом, а писатели и артисты могли занять высокое положение в обществе. Интерес к театру был велик, всеобщей любовью пользовались места общественных развлечений, а в салонах встречались поэты и актеры, ученые и журналисты. Живой, непосредственный характер венцев, их непринужденная общительность придавали художественной жизни Вены черты патриархального демократизма. Тем же демократизмом был отмечен и ее музыкальный быт.

«Из всех окон звучит музыка, — писал очевидец в начале XIX века. — Во всех дворах, во всех трактирах — всюду звучит музыка». Причем чаще всего звучали австрийский (тирольский) лендлер — родоначальник вальса, венгерский чардаш и чешская полька. Так это было и позже, в последующие десятилетия. Особенно славилась Вена своей танцевальной музыкой; множество инструментальных капелл исполняли ее как в предместьях, так и в центре столицы.

Танцевальная страсть венцев в конце 40-х годов поражала современников, в том числе Берлиоза. Эта страсть необычайно развилась в период разгула меттерниховского режима: она служила своего рода отдушиной в беспросветном мраке жизни⁶. Творческие силы народа щедро проявились в области развлекательной музыки. «Династия» Штраусов, наряду с другими австрийскими композиторами, добилась замечательных результатов в ее разработке.

Однако эти увлечения отражали и отрицательные стороны в общественной жизни страны. Для «старой Вены» были характерны бездумные настроения, пассивное отношение к социальным вопросам.

Известно, что в атмосфере общественного равнодушия протекали последние годы жизни Бетховена и что этой атмосферой был буквально задушен гений Шуберта. Концертная жизнь Вены едва

⁶ Например, на одной только масленичной неделе 1832 года состоялось 772 бала, на которых перебивало 200 тысяч человек, то есть половина тогдашнего населения Вены!

теплилась — лишь модные виртуозы могли привлечь внимание венцев; имена Шумана, Мендельсона, Берлиоза, Вагнера были им незнакомы. Шуман в 1839 году возмущался тем, что в Вене преданы забвению великие классики — Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт⁷.

Такова оборотная сторона тех патриархальных, консервативных нравов, которые были свойственны австрийскому общественному укладу жизни первой половины века.

Революция 1848 года, как и в других странах Европы, явилась важным рубежом в развитии культуры Австрии. Страна пробудилась от длительной спячки, ожили лучшие художественные традиции. В музыкальной жизни Вены приобретает большое значение оперный театр (открытие нового здания состоялось в 1869 году); к концу века Венская опера выдвинулась в качестве одного из ведущих музыкально-театральных коллективов Европы. Аналогичной славы добивается оркестр Венской филармонии; с ним соревнуется оркестр Общества друзей музыки. В Вене имеются и профессиональные хоры, широко пропагандируется камерная музыка. Организуются, по типу немецких, самодеятельные, в том числе рабочие, хоровые объединения, ранее запрещенные Меттернихом. Успешно развивается музыкальная критика и наука⁸.

Это был разительный подъем — Вена вновь стала одним из крупнейших европейских музыкальных центров. Здесь начиная с 60-х годов и до конца века жил Брамс, художественный авторитет которого как хранителя и продолжателя традиций венской классики был непререкаем. Другую сторону венского музыкального быта воплощал Йоганн Штраус, в то время преимущественное внимание уделявший оперетте, в которой преломились народные традиции театра Раймунда — Нестроя.

⁷ В этом отношении Вена уступала Праге, где приверженность классическим традициям была прочной и устойчивой. Будапешт как музыкальный центр выдвинулся позже — во второй половине века; в подъеме общего уровня его музыкальной жизни велики заслуги Эркеля и Листа.

⁸ Эдуард Ганслик (1825—1904) являлся законодателем венской музыкальной публицистики. Его эстетические позиции отражены в трактате «О музыкально-прекрасном» (1854), получившем широкую известность. Как музыкальный критик Ганслик поддерживал Брамса и Дворжака, Верди и Бизе; одновременно он был неистовым противником Вагнера и всех тех, кто им восхищался (например, Брукнера, Вольфа). Блестящий, но несколько поверхностный стиль критических статей Ганслика оказал влияние на современников.

Последние десятилетия XIX века знаменуют новый этап в истории австрийской музыки. Ее выдающиеся представители в области симфонического творчества — Антон Брукнер и Густав Малер⁹, вокального — Гуго Вольф.

Австрийская музыкальная культура славилась своими исполнителями. Малер был крупнейшим дирижером на рубеже XIX—XX веков, создателем целого направления в дирижерском искусстве (Бруно Вальтер, Отто Клемперер). Известностью пользовались также дирижеры Ганс Рихтер (1843—1916) и Феликс Моттль (1856—1911, с 90-х годов работал в Германии). Авторитетными фортепианными педагогами являлись ученик Бетховена и учитель Листа Карл Черни (1791—1857) и Теодор (Федор) Лешетичский (1830—1915, в 1862—1878 годах — профессор Петербургской консерватории, учитель А.Н.Есиповой). Позже видным представителем венской пианистической школы стал Леопольд Годовский (1870—1938). Среди скрипачей выделился Фриц Крейслер (1875—1962), среди певиц — Амалия Матерна (1845—1918).

ИОГАНН ШТРАУС (1825—1899)

*Штраус — классик бытовой танцевальной музыки.
Его творчество в оценке современников. Жизненный и
творческий путь. Вальсы Штрауса. Его оперетты*

1

Иоганн Штраус вошел в историю музыки XIX века как великий мастер танцевально-бытовой музыки. Он привнес в нее черты подлинной художественности, углубив и развив типические

⁹ Густав Малер (1860—1911) — автор 10 симфоний (последняя осталась незаконченной), нескольких вокально-симфонических циклов, в том числе замечательной симфонии-кантаты «Песнь о земле». Со своей Первой симфонией (1885—1888) он выступил вскоре после завершения Брамсом Четвертой симфонии (1885). Но по содержанию малеровское творчество принадлежит уже другой эпохе — его следует рассматривать в связи с музыкальным искусством рубежа XIX—XX веков.

особенности австрийской народно-танцевальной практики. Лучшим произведениям Штрауса свойственны сочность и простота образов, неисчерпаемое мелодическое богатство, искренность и естественность музыкального языка. Все это способствовало их огромной популярности среди самых широких масс слушателей.

Штраус написал 477 вальсов, полек, кадрили, маршей и других произведений концертно-бытового плана (в том числе переложений отрывков из собственных оперетт). Опора на ритмы и другие средства выразительности народных танцев придает этим произведениям глубоко национальный отпечаток. Современники называли вальсы Штрауса патриотическими песнями без слов. В музыкальных образах он отразил самые душевные и привлекательные черты характера австрийского народа, красоту родного пейзажа. Вместе с тем творчество Штрауса впитало в себя особенности других национальных культур, в первую очередь венгерской и славянской музыки. Сказанное во многом относится и к произведениям, созданным Штраусом для музыкального театра, среди которых 15 оперетт, одна комическая опера и один балет.

Крупнейшие композиторы и исполнители — современники Штрауса — высоко оценивали его огромный талант и первоклассное мастерство как композитора и дирижера. «Чудесный волшебник! Его произведения (он сам дирижировал ими) доставили мне музыкальное наслаждение, которого я давно не испытывал», — так писал о Штраусе Ганс фон Бюлов. И далее он добавлял: «Это гений дирижерского искусства в условиях своего небольшого жанра. У Штрауса можно кое-чему поучиться и для исполнения Девятой симфонии или Патетической сонаты Бетховена». Примечательны также слова Шумана: «Две вещи на земле очень трудны: во-первых, добиться славы, во-вторых, ее удержать. Только подлинным мастерам это удастся: от Бетховена до Штрауса — каждому по-своему». Восторженно отзывались о Штраусе Берлиоз, Лист, Вагнер, Брамс. С чувством глубокой симпатии говорили о нем как об исполнителе русской симфонической музыки Серов, Римский-Корсаков и Чайковский. А в 1884 году, когда Вена торжественно отмечала 40-летие деятельности Штрауса, А.Рубинштейн от имени петербургских артистов тепло приветствовал юбиляра.

Столь единодушное признание художественных заслуг Штрауса со стороны самых различных представителей искусства XIX века подтверждает незаурядную славу этого выдающегося музыканта, лучшие произведения которого до сих пор доставляют высокое эстетическое наслаждение.

2

Штраус неразрывно связан с венским музыкальным бытом, с подъемом и развитием демократических традиций австрийской музыки XIX века, которые ярко проявили себя в области бытового танца.

С начала века были популярны в венских предместьях небольшие инструментальные ансамбли, так называемые *капеллы*, исполнявшие в трактирах крестьянские лендлеры, тирольские или штирийские танцы. Руководители капелл считали долгом чести создавать новую, собственного изобретения музыку. Когда эта музыка венских предместий проникала в большие залы города, становились известными имена ее создателей.

Так пришли к славе родоначальники «вальсовой династии» Йозеф Ланнер (1801—1843) и Иоганн Штраус старший (1804—1849). Первый из них был сыном перчаточного мастера, второй — сыном трактирщика; оба с юношеских лет играли в инструментальных капеллах, а с 1825 года уже обладали собственным небольшим струнным оркестром. Вскоре, однако, Ланнер и Штраус расходятся — друзья становятся соперниками. Каждый изоощряется в создании нового репертуара для своего коллектива.

Ежегодно увеличивается число их конкурентов. И все же всех затмевает Штраус, совершающий со своим оркестром гастрольные поездки по Германии, Франции, Англии. Они проходят с огромным успехом. Но наконец и у него появляется соперник, еще более талантливый и сильный. Это его сын — Иоганн Штраус младший, родившийся 25 октября 1825 года.

В 1844 году 19-летний Штраус, набрав 15 музыкантов, устраивает свой первый танцевальный вечер. Отныне между отцом и сыном начинается борьба за первенство в Вене, Штраус-младший постепенно отвоевывает все те районы, в которых до того властвовал оркестр отца. «Поединок» продолжался с перерывами около пяти лет и оборвался смертью Штрауса-старшего¹⁰.

¹⁰ Несмотря на напряженные личные отношения, Штраус-младший гордился талантом своего отца. В 1889 году он издал его танцы в 7 томах (250 вальсов, галопов и кадрили), где в предисловии между прочим писал: «Хотя мне, как сыну, не подобает рекламировать отца, но я должен сказать, что именно благодаря ему венская танцевальная музыка распространилась по всему миру».

К тому времени, то есть к началу 50-х годов, упрочилась европейская популярность его сына.

Знаменательно в данном отношении приглашение Штрауса на летние сезоны в Павловск, расположенный в живописной местности близ Петербурга. В течение 12 сезонов — с 1855 по 1865 год, а затем в 1869 и 1872 годах — он гастролировал в России вместе со своим братом Йозефом, талантливым композитором и дирижером¹¹. Концерты, которые давались с мая по сентябрь, посещались многими тысячами слушателей и сопровождались неизменным успехом. С большим вниманием Иоганн Штраус относился к произведениям русских композиторов, некоторые из них он исполнил впервые (отрывки из «Юдифи» Серова в 1862 году, из «Воеводы» Чайковского в 1865-м); начиная с 1856 года он нередко дирижировал сочинениями Глинки, а в 1864 году посвятил ему специальную программу. И в творчестве своем Штраус отразил русскую тематику: народные напевы использованы в вальсе «Прощание с Петербургом» (ор. 210), Русской фантазии-марше (ор. 353), фортепианной фантазии «В русской деревне» (ор. 355, ее нередко исполнял А. Рубинштейн) и других. Иоганн Штраус всегда с удовольствием вспоминал годы пребывания в России¹².

Следующей вехой триумфальных гастролей и одновременно переломным пунктом в его биографии явилась поездка в Америку в 1872 году; Штраус дал в Бостоне 14 концертов в специально построенном здании, рассчитанном на 100 тысяч слушателей. В исполнении принимали участие 20 тысяч музыкантов (певцов и оркестрантов) и 100 дирижеров — помощников Штрауса. Такие «концерты-монстры», порожденные беспринципным предпринимательством, не доставляли композитору художественного удовлетворения. В дальнейшем он отказался от подобных гастролей, хотя они могли принести немалый доход.

Вообще с этого времени резко сокращаются концертные поездки Штрауса. Падает и количество создаваемых им танцевальных и

¹¹ Йозеф Штраус (1827—1870) нередко писал совместно с Иоганном; так, авторство известной Польки-пиццикато принадлежит им обоим. Был еще третий брат — Эдуард, который также подвизался на поприще танцевального композитора и дирижера. В 1900 году он распустил капеллу, которая, непрестанно обновляясь в своем составе, просуществовала под руководством Штраусов свыше 70 лет.

¹² В последний раз Штраус посетил Россию в 1886 году и дал в Петербурге 10 концертов.

маршевых пьес¹³. Наступает второй период творчества, преимущественно связанный с жанром оперетты. Свое первое музыкально-театральное произведение Штраус написал в 1870 году. С неутомимой энергией, но с переменным успехом он до последних дней продолжал работать в этом жанре. Умер Штраус 3 июня 1899 года в возрасте 74 лет.

3

Иоганн Штраус посвятил творчеству 55 лет. Он обладал редким трудолюбием, сочинял непрестанно, в любых условиях. «Мелодии текут из меня, как вода из крана», — в шутку говорил он. В количественно огромном наследии Штрауса, однако, не все равноценно. Некоторые его сочинения носят следы поспешной, небрежной работы. Иногда композитор шел на поводу у отсталых художественных вкусов своей аудитории. Но в целом ему удалось разрешить одну из труднейших проблем современности.

В годы, когда низкопробная салонная музыкальная литература, широко распространяемая ловкими дельцами, пагубно воздействовала на эстетическое воспитание народа, Штраус создавал истинно художественные произведения, доступные и понятные массам. С критерием мастерства, присущим серьезному искусству, он подошел к музыке легкой и потому сумел стереть грань, отделявшую «высокий» жанр (концертный, театральный) от якобы «низкого» (бытового, развлекательного). Так поступали и другие крупные композиторы прошлого, например Моцарт, для которого не существовало принципиальных различий между «высоким» и «низким» в искусстве. Но сейчас были иные времена — натиску пошлости и мещанства требовалось противопоставить художественно обновленный развлекательный жанр.

Это и сделал Штраус.

Среди его концертно-бытовых произведений около трети занимают вальсы. В разработке этого жанра композитор многое взял от своих предшественников. Ему, конечно, были известны и лендлеры Шуберта, и «Приглашение к танцу» Вебера (1819), где впервые

¹³ За годы 1844—1870 написано 342 танца и марша; в годы 1870—1899 создано 120 пьес этого рода, не считая обработок, фантазий и попури на темы своих оперетт.

дана поэзная трактовка вальса. Сам Штраус вменял себе в заслугу расширение музыкальной формы вальса, придание ему более протяженного мелодического дыхания — чтобы убедиться в справедливости этой оценки, достаточно сравнить вальсы Штрауса-отца и сына. Но более того, он вдохнул новое содержание в вальс, опозитизировал его. Лучшие сочинения Штрауса, такие, как «Голубой Дунай» (op. 314), «Жизнь артиста» (op. 316), «Сказки венского леса» (op. 325), «Весенние голоса» (op. 410) и другие, представляют своего рода танцевальные поэмы. Их содержание богато оттенками различных душевных состояний. Причем переходы от одного состояния к другому — и в этом особая прелесть музыки Штрауса — всегда естественны, хотя нередко совершаются неожиданно. В качестве примера приведем отрывок из Императорского вальса (op. 437):

78 [Im Waltzertempo] Императорский вальс

Порыв, мечтательность, шаловливый задор, юмор и страсть сочетаются в такой поэме воедино. Главным средством выразительности является мелодия, интонационные истоки которой восходят к бытовой венской песенности. Важное значение имеет также прихотливый рисунок ритма. Штраус «высвобождает» вторую четверть в мелодии, чтобы можно было взять аккорд в аккомпанементе чуть раньше — это придает движению эластичную подвижность (пример 79).

Подвижна, изменчива и гармония Штрауса (см., в частности, пример 78), что еще более подчеркивается моцартовски ясной и певучей манерой инструментовки.

79 [Waltzertempo]

"Розы с юга"

Штраус не порывает с той схемой, которая была установлена его предшественниками. Мечтательного склада вступление и затем обычно последовательность пяти контрастных по музыке вальсов, где пятый дает расширенное проведение первого, — такова форма, унаследованная Штраусом от Ланнера и своего отца:

80a Waltzertempo "Голубой Дунай", тема 1-го вальса

Тема 2-го вальса

Тема 3-го вальса

Тема 4-го вальса

Тема 5-го вальса

Но Штраус симфонизировал эту форму, не только расширив рамки содержания каждого из танцев сюиты, но и сделал более органичными переходы между ними. Таким образом, со-

хранив преемственность с традициями австрийского крестьянского лендлера, который главенствовал в танцевальной музыке начала века, Штраус придал им новые, романтические черты городского венской культуры.

4

Штраус обогатил также традиции австрийского театрально-комедийного жанра. Развитие этого жанра протекало не без влияния парижской оперетты, с которой Оффенбах познакомил венцев в 60-х годах¹⁴. Но, не порывая связи с национальными традициями комедийных спектаклей, австрийские опереточные композиторы — Франц Зуппе (1819—1895), Карл Миллёркер (1842—1899), а вместе с ними Штраус — создали особую разновидность оперетты, именуемую венской¹⁵.

В сравнении с произведениями Оффенбаха венская оперетта по тематике своей менее злободневна. Сатирический элемент ей чужд, так же как и социальная проблематика. Общий колорит более лиричен, а все персонажи — как положительные, так и отрицательные — обрисованы в тонах добродушного юмора. Недостаточная острота драматического конфликта — слабая сторона венской оперетты.

Этот недостаток присущ и большинству музыкально-театральных произведений Штрауса. Их сюжетно-сценарная драматургия вполне заслуживает критики: из 15 его оперетт в 11 использованы беспомощно скроенные пьесы, в остальных четырех развитие сюжета полно существенных недочетов. Сам Штраус говорил: «За великолепное либретто я был бы готов принести величайшие жертвы». Но дело не только в слабости его либреттистов: Штраус не обладал специфическим чувством театральности в той мере, в какой им владел Оффенбах. Зато он резко повысил удельный вес музыки в своих спектаклях. Благодаря Штраусу, по выражению И. Кальмана, оперетта стала «легкой, жизнерадостной, остроумной, нарядно приодетой и ярко звучащей музыкальной комедией».

¹⁴ Характеристику парижской оперетты см. на с. 382.

¹⁵ Зуппе и Миллёркер начали писать оперетты до Штрауса, но лучшие их произведения («Боккаччо» Зуппе, 1879; «Нищий студент» Миллёркера, 1882) написаны после решающих успехов Штрауса в этом жанре. Позже в жанре венской оперетты выдвинулись венгры Ференц Легар (1870—1948) и Имре Кальман (1882—1953).

В театральных сочинениях Штрауса, как и в его концертных пьесах, безраздельно господствует стихия танца, представленная разнообразными проявлениями вальса, польки, галопа, чардаша. Это в точном смысле слова танцевальные оперетты. Именно дух, характер танца насыщает действие стремительным движением, передает ощущение праздничности, романтического подъема чувств. Таково одно из лучших сочинений Штрауса — «Летучая мышь» (1874). Танцевальное начало пронизывает решительно все номера партитуры, начиная с увертюры, в которой с бесподобной легкостью объединены основные темы оперетты:

81a Allegretto Ob. "Летучая мышь", увертюра

816 [Allegretto] V-ni *espress.*

81B [Poco meno mosso] *grazioso* Archi *p*

81г [Tempo di valse]

Archi *f staccato*

81д Andante

Ob. *p dolce*

81е [Allegro moderato]

Archi *pp*

Fl., Ob. *marc.*

Наряду с увертюрой выделяются терцеты I и III актов, а также по-оперному развернутые финалы I и II актов, особенно же последний из них — этот апофеоз вальса, где все дышит заразительным весельем, радостным опьянением жизнью.

К числу лучших оперетт Штрауса относится также «Цыганский барон» (1885). На следующий день после премьеры композитору исполнилось 60 лет. Однако среди мирового музыкально-театрального наследия не много найдется произведений, в которых с такой непосредственностью были бы воспеты чувства молодости, юношеский задор. Эти чувства прекрасно переданы в мелодии знаменитых куплетов Баринка — главного героя оперетты (пример 82).

На музыке «Цыганского барона» заметно сказалось воздействие свободолобивых настроений: они отражены и в песнях цыганской вольницы, и в лирико-драматических образах, порожденных темой

82 *Gemässigtcs Waltzertempo* "Цыганский барон", куплеты Баринкая

Э - то всё, верь - те мне,

ис - пы - тал я впол - не

изгнанничества, и в общем локальном колорите оперетты, связанном с ритмами и интонациями венгерского фольклора. Штраус задумал это произведение как оперу. Следы первоначального «серьезного» замысла заметны в характере финала I акта или в терцете II акта. Но все же и здесь Штраус более пленяет неповторимым сочетанием элегической задушевности с романтической порывистостью и сердечности с огненным темпераментом, нежели театрально-драматургическим совершенством формы¹⁶. Поэтому историческое значение его оперетт заключается прежде всего в их музыке. Именно как несравненный музыкант, вдохновенный певец австрийского народа Иоганн Штраус оказал большое влияние на тех композиторов, которые обращались к венской песенно-танцевальной стихии вслед за ним — начиная от Малера и кончая Рихардом Штраусом (опера «Кавалер розы») или Морисом Равелем (Благородные и сентиментальные вальсы для фортепиано, хореографическая поэма «Вальс»).

¹⁶ Этим, в частности, объясняется неудача его единственной комической оперы на венгерскую тематику «Рыцарь Пасман» и балета «Золушка».

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШТРАУСА

Произведения концертно-бытового
плана

(вальсы, польки, кадрили, марши и другие — всего 477 произведений)

- «Perpetuum mobile» («Вечное движение»), ор. 257 (1862)
 «Утренний листок», вальс, ор. 279 (1864)
 «Бал юристов», полька, ор. 280 (1864)
 Персидский марш, ор. 289 (1865)
 «На прекрасном голубом Дунае», вальс, ор. 314 (1867)
 «Жизнь артиста», вальс, ор. 316 (1867)
 «Сказки венского леса», вальс, ор. 325 (1868)
 «Радуйтесь жизни», вальс, ор. 340 (1870)
 «1001 ночь», вальс (из оперетты «Индиго и сорок разбойников»),
 ор. 346 (1871)
 «Венская кровь», вальс, ор. 354 (1873)
 «Тик-так», полька (из оперетты «Летучая мышь»), ор. 365 (1874)
 «Ты и ты», вальс (из оперетты «Летучая мышь»), ор. 367 (1874)
 «Прекрасный май», вальс (из оперетты «Принц Мафусаил»), ор. 375
 (1877)
 «Розы с юга», вальс (из оперетты «Косынка королевы»), ор. 388 (1880)
 Вальс поцелуев (из оперетты «Веселая война»), ор. 400 (1882)
 «Весенние голоса», вальс, ор. 410 (1883)
 Любимый вальс (на мотивы из «Цыганского барона»), ор. 418 (1886)
 Императорский вальс, ор. 437 (1889)
 Полька-пиццикато (совместно с Йозефом Штраусом, 1870)

О п е р е т т ы (всего 16)

- «Летучая мышь», либретто Хафнера и Жене (1874)
 «Веселая война», либретто Целля и Жене (1881)
 «Ночь в Венеции», либретто Целля и Жене (1883)
 «Цыганский барон», либретто Шнитцера (1885)

К о м и ч е с к а я о п е р а

- «Рыцарь Пасман», либретто Дочи (1892)

Б а л е т

- «Золушка» (поставлен посмертно)

АНТОН БРУКНЕР
(1824—1896)

Брукнер — крупнейший австрийский симфонист второй половины XIX века. Его жизненный и творческий путь. Главенствующие темы и образы. Черты стиля. Четвертая (Романтическая) и Седьмая симфонии Брукнера

1

Австрия издавна славилась высокоразвитой симфонической культурой. В силу особых географических и политических условий столица этой крупной европейской державы обогатила свой художественный опыт исканиями чешских, итальянских и северонемецких композиторов. Под воздействием идей Просвещения на такой многонациональной основе сформировалась венская классическая школа, крупнейшими представителями которой во второй половине XVIII века были Гайдн и Моцарт. Новую струю в европейский симфонизм внес немец Бетховен. Вдохновленный идеями французской революции, он, однако, начал создавать симфонические творения лишь после того, как обосновался в столице Австрии (Первая симфония написана в Вене в 1800 году). Шуберт в начале XIX века закрепил в своем творчестве — уже с позиций романтизма — высшие достижения венской симфонической школы.

В последующие десятилетия симфония в Вене уступает свои позиции другим жанрам, прежде всего бытовому вальсу.

Перелом обозначился в середине века. К этому времени Брамс переселился с севера Германии в Вену. И, как это имело место у Бетховена, он также обратился к симфоническому творчеству именно на австрийской почве (Первая симфония, начатая им еще на родине, в основном была написана в Вене в 1874—1876 годах). Много воспринявший от венских музыкальных традиций, в немалой мере способствовавший их обновлению, Брамс тем не менее оставался представителем немецкой художественной культуры. Собственно же австрийским композитором, продолжившим в области симфонизма то, что сделал Шуберт в начале XIX века, явился Антон Брукнер, пора творческой зрелости которого приходится на последние десятилетия века.

У Шуберта и у Брукнера — у каждого по-своему, в соответствии с особенностями дарования и духом времени — воплотились наиболее характерные черты австрийского романтического симфонизма. К их числу прежде всего относятся: крепкая, почвенная связь с окружающим (у Брукнера преимущественно крестьянским) бытом, что сказывается в богатом использовании песенно-танцевальных интонаций и ритмов; склонность к лирическому самоуглубленному созерцанию с яркими вспышками душевных озарений — это, в свою очередь, порождает «раскидистость» изложения или, пользуясь известным выражением Шумана, «божественные длинноты»; особый склад неторопливо-эпического повествования, которое, однако, прерывается бурным выявлением драматических чувств.

Есть и некоторые черты общности в личной биографии Шуберта и Брукнера. Их отцы — учителя, предназначавшие своих детей к той же профессии. И Шуберт и Брукнер выросли и сформировались как композиторы, живя в окружении простых людей, и полней всего раскрывались в общении с ними. Важным источником вдохновения служила им также природа — горные, лесные ландшафты с многочисленными живописными озерами. Наконец, оба они жили только музыкой и ради музыки, творя непосредственно, скорее по наитию, чем по велению разума.

Но, конечно, их разделяют и существенные отличия, обусловленные в первую очередь ходом исторического развития австрийской культуры. Патриархальная Вена, в обывательских тисках которой задохнулся Шуберт, превратилась в большой капиталистический город. Иные идеалы, чем во времена Шуберта, выдвигала современность перед Брукнером — как крупный художник, он не мог не откликнуться на них.

Иной была и музыкальная среда, в которой творил Брукнер. По своим индивидуальным склонностям тяготая к Баху и Бетховену, он более всего увлекался новонемецкой школой, Листом и особенно Вагнером. Поэтому естественно, что не только образный строй, но и музыкальный язык Брукнера должен был стать другим по сравнению с шубертовским. Это различие метко сформулировал И.И. Соллертинский: «Брукнер — это Шуберт, закованный в панцирь медных звучаний, усложненный элементами баховской полифонии, трагедийной структуры первых трех частей Девятой симфонии Бетховена и вагнеровской "тристановской" гармонии».

2

Антон Брукнер родился 4 сентября 1824 года в деревне, расположенной вблизи Линца — главного города Верхней (то есть Северной) Австрии. Детство прошло в нужде: будущий композитор был старшим среди 11 детей скромного сельского учителя, часы досуга которого были украшены музыкой. С ранних лет Антон помогал отцу в школьных занятиях, а тот обучал его игре на рояле и скрипке. Одновременно шли занятия и на органе — любимом инструменте Антона.

В 13 лет потеряв отца, он должен был вести самостоятельную трудовую жизнь: Антон стал певчим хора монастыря св. Флориана, вскоре поступил на курсы, готовившие народных учителей. С 17 лет началась его деятельность на этом поприще. Лишь урывками ему удавалось заниматься музыкой; зато каникулы были целиком ей посвящены: молодой учитель ежедневно по 10 часов проводил за роялем, изучая творения Баха, и не менее трех часов играл на органе. Он пробовал свои силы и в композиции.

В 1845 году, пройдя предусмотренные испытания, Брукнер получил место преподавателя в Санкт-Флориане — в том монастыре, находящемся недалеко от Линца, где когда-то обучался сам. Он исполнял также обязанности органиста и, пользуясь тамошней обширной библиотекой, пополнял свои музыкальные знания. Тем не менее жизнь его не была радостной. «У меня нет ни одного человека, которому я мог бы открыть свое сердце, — писал Брукнер. — Наш монастырь равнодушно относится к музыке и, следовательно, к музыкантам. Я не могу быть здесь веселым, и о моих личных планах никто не должен знать». Десять лет (1845—1855) прожил Брукнер в Санкт-Флориане. За это время он написал свыше 40 произведений¹⁷ — хоровых, органных, фортепианных и других. Многие из них исполнялись в обширном, богато изукрашенном зале монастырской церкви. Особенно славились импровизации молодого музыканта на органе.

В 1856 году Брукнер был призван в Линц на место соборного органиста. Здесь он пробыл 12 лет (1856—1868). Со школьной педагогикой покончено — отныне можно целиком посвятить себя музыке. С редким прилежанием Брукнер отдается изучению теории

¹⁷ В предшествующее десятилетие (1835—1845) — около 10.

композиции (гармонии и контрапункта), избрав себе учителем известного венского теоретика Симона Зехтера. По заданию последнего он исписывает горы нотной бумаги. Однажды, получив очередную порцию выполненных упражнений, Зехтер отвечал ему: «Ваши семнадцать тетрадей по двойному контрапункту я просмотрел и поразился Вашему прилежанию и Вашим успехам. Но дабы сохранить Ваше здоровье, прошу Вас дать себе отдых... Я вынужден сказать это, ибо до сих пор не имел ученика, равного Вам по прилежанию». (Кстати сказать, этому ученику было в то время примерно 35 лет!)

В 1861 году Брукнер сдал в Венской консерватории испытания по органной игре и теоретическим предметам, вызвав своим исполнительским даром и технической сноровкой восхищение экзаменаторов. С этого же года начинается и его приобщение к новым течениям в музыкальном искусстве.

Если Зехтер воспитал Брукнера как теоретика, то Отто Кицлер — линцский театральный дирижер и композитор, поклонник Шумана, Листа, Вагнера — сумел направить эти фундаментальные теоретические знания в русло современных художественных исканий. (До того знакомство Брукнера с романтической музыкой ограничивалось Шубертом, Вебером и Мендельсоном.) Кицлер полагал, что для приобщения к ним его ученика, стоявшего на пороге 40-летия, придется затратить не менее двух лет. Но вновь прилежание оказалось беспримерным: прошло 19 месяцев, и Брукнер в совершенстве изучил все, чем располагал его учитель. Затянувшиеся годы учения кончились — Брукнер уже увереннее искал своих собственных путей в искусстве.

Этому помогли вагнеровские оперы. Новый мир открылся Брукнеру в партитурах «Летучего голландца», «Тангейзера», «Лоэнгрина», а в 1865 году он присутствовал на премьере «Тристана и Изольды» в Мюнхене, где завязал личное знакомство с боготворимым им Вагнером. Такие встречи продолжались и позже — с благоговейным восторгом вспоминал о них Брукнер¹⁸. Можно себе представить, с каким изумлением воспринял он преобразившую его привычные музыкальные представления увертюру к «Тангейзеру», где столь хорошо известные Брукнеру как церковному орга-

¹⁸ Вагнер покровительственно относился к нему и в 1882 году сказал: «Я знаю лишь одного, кто приближается к Бетховену (речь шла о симфоническом творчестве. — М. Д.), это — Брукнер...»

нисту хоральные мелодии приобрели новое звучание, а мощь их оказалась противопоставленной чувственному очарованию музыки, живописующей Венерин грот!

В Линце Брукнер написал свыше 40 произведений, и их замыслы масштабнее, чем это имело место в сочинениях, созданных в Санкт-Флориане. В 1863 и 1864 годах он закончил две симфонии (f-moll и d-moll), хотя позже не настаивал на их исполнении. Первым порядковым номером Брукнер обозначил следующую симфонию, c-moll (1865—1866). Попутно в 1864—1868 годах были написаны три большие мессы — d-moll, e-moll и f-moll.

Первый авторский концерт Брукнера состоялся в Линце в 1864 году и имел большой успех. Казалось, что ныне наступает перелом в его судьбе. Но этого не произошло. И спустя три года композитор впадает в депрессию, которая сопровождается серьезным нервным заболеванием. Лишь в 1868 году ему удается выбраться из захолустной провинции — Брукнер переезжает в Вену, в которой остается до конца своих дней на протяжении более четверти века. Так открывается зрелый период в его творческой биографии.

Небывалый случай в истории музыки — лишь к середине 40-х годов жизни художник полностью обретает себя! Ведь десятилетие, проведенное в Санкт-Флориане, может рассматриваться лишь как первое робкое проявление еще не окрепшего таланта. Двенадцать лет в Линце — годы ученичества, овладения ремеслом, технического совершенствования. К 40 годам Брукнер еще не создал почти ничего значительного¹⁹. Самое ценное — это органные импровизации, которые остались незаписанными. Теперь же скромный ремесленник неожиданно превратился в мастера, наделенного самобытнейшей индивидуальностью, оригинальной творческой фантазией.

Однако Брукнер был приглашен в Вену не в качестве композитора, а как великолепный органист и теоретик, который сможет достойно заменить умершего Зехтера. Он вынужден много времени уделять музыкальной педагогике — в общей сложности 30 часов в неделю²⁰. Все остальное время он проводит за сочине-

¹⁹ Среди ранних сочинений выделяются Реквием d-moll (1849) и *Missa solemnis b-moll* (1854), созданные еще в Санкт-Флориане.

²⁰ В Венской консерватории Брукнер вел классы гармонии (генерал-баса), контрапункта и органа; в учительском институте преподавал рояль, орган и гармонию; в университете — гармонию и контрапункт; в 1880 году получил звание профессора. Среди его учеников — впоследствии ставшие дирижера-

нием музыки. В каникулярное время навещает столь полюбившиеся ему деревенские местности Верхней Австрии. Изредка выезжает за пределы родины: так, в 1867 году с гигантским успехом гастролирует как органист во Франции (где лишь Сезар Франк может соперничать с ним в искусстве импровизации!), в 70-х годах — в Лондоне и Берлине. Но его не влечет суетная жизнь большого города, даже театры он не посещает, живет замкнуто и одиноко.

Этому углубленному в себя музыканту пришлось испытать в Вене много тяжелого: путь к признанию его как композитора был на редкость тернист. Над ним глумился Эдуард Ганслик — непререкаемый музыкально-критический авторитет Вены; последнему вторили критики бульварных газет. Это объясняется во многом тем, что здесь сильна была оппозиция к Вагнеру, поклонение же Брамсу считалось признаком хорошего тона. Однако застенчивый и скромный Брукнер был в одном несгибаем — в своей привязанности к Вагнеру. И он стал жертвой ожесточенной распри «браминов» с вагнерианцами. Лишь настойчивая воля, воспитанная прилежанием, помогала ему выстоять в жизненной борьбе.

Положение осложнялось еще тем, что Брукнер работал в той же области, где снискал себе славу Брамс. С редким упорством писал он одну симфонию за другой: от Второй до Девятой — лучшие свои произведения — он создал на протяжении примерно 20 лет в Вене²¹. Такое творческое соперничество с Брамсом вызывало еще более резкие нападки на него со стороны влиятельных кругов венской музыкальной общественности²².

Неудивительно, что видные дирижеры того времени отказывались включать произведения Брукнера в программы своих концер-

ми А. Никиш, Ф. Моттль, братья Франц и Йозеф Шальки, Ф. Лёве; пианисты Ф. Экштейн и А. Страдал; музыковеды Г. Адлер и Э. Дечеи; некоторое время были близки с Брукнером Г. Вольф и Г. Малер.

²¹ Всего Брукнер написал в Вене свыше 30 произведений (преимущественно крупной формы).

²² Брамс и Брукнер избегали личных встреч, к творчеству друг друга относились неприязненно. Брамс иронически прозвал симфонии Брукнера за их безмерную длину «гигантскими змеями», а тот говорил, что любой вальс Иоганна Штрауса ему дороже симфонических сочинений Брамса (хотя сочувственно отзывался о его Первом фортепианном концерте).

тов, особенно после нашумевшего провала в 1877 году его Третьей симфонии. В результате долгие годы приходилось уже далеко не молодому композитору ждать, чтобы услышать свою музыку в оркестровом звучании. Так, Первая симфония прозвучала в Вене только спустя 25 лет после ее завершения автором, Вторая дождалась своего исполнения 22 года, Третья (после провала) — 13, Четвертая — 16, Пятая — 23, Шестая — 18 лет. Поворотный момент в судьбе Брукнера наступил в 1884 году в связи с исполнением под руководством Артура Никиша Седьмой симфонии — к 60-летнему композитору наконец приходит слава.

Последнее десятилетие жизни Брукнера отмечено возрастающим интересом к его творчеству. Однако пора полного признания еще не наступила. (Показательно, например, что за всю свою долголетнюю жизнь композитор всего лишь 25 раз слышал исполнение собственных крупных произведений.) Тем временем близилась старость, темп работы замедлился. С начала 90-х годов здоровье сдало: усилилась водянка. Брукнер умер 11 октября 1896 года.

3

Музыкальное наследие Брукнера обширно — оно содержит свыше 120 названий. Среди них немало духовных произведений, которые композитор создавал в связи со своими служебными обязанностями в Санкт-Флориане и Линце. Но он писал их и по убеждению, ибо был верующим человеком (католиком). Есть у Брукнера также светские кантаты, хоры, сольные песни. Несколько сочинений он посвятил камерно-инструментальному жанру. Центральное место в его наследии занимают 9 монументальных симфоний.

Брукнер разработал собственную, оригинальную симфоническую концепцию, которой неуклонно придерживался в своих произведениях, несмотря на то что наделял их различным содержанием. Это яркий показатель цельности творческой личности композитора.

Воспитанный в условиях патриархального уклада провинциального быта, Брукнер всем своим существом отрицал буржуазную культуру современного ему города — он не понимал и не принимал ее. Индивидуалистические сомнения, эмоциональный надрыв, скепсис, издевка, гротеск в корне чужды ему, равно как и мучитель-

ная острота интеллектуальных споров, утопических мечтаний²³. Его мироощущение в основе своей пантеистично. Он воспекает величие вселенной, старается проникнуть в загадочную сущность бытия; неистовые порывы к счастью чередуются у него со смиренным самоотречением, а пассивное созерцание сменяется экстатическим ликованием.

Такое содержание музыки частично обуславливалось религиозными воззрениями Брукнера. Но мировоззрение художника определяется не только политическими, философскими или религиозными учениями, которым он привержен, а всем опытом его жизни и деятельности. Опыт же этот коренился у Брукнера в общении с народом (прежде всего с крестьянством), с бытом и природой Австрии. Вот почему таким могучим здоровьем веет от его музыки. Внешне замкнутый, не интересующийся ни политикой, ни театром, ни литературой, он вместе с тем обладал чувством современности и по-своему, романтично реагировал на противоречия действительности. Поэтому мощь титанических порывов у него своеобразно сочеталась с изощренностью фантазии композитора, творящего в конце XIX века.

Симфонии Брукнера — гигантские эпопеи, словно высеченные из монолитной глыбы. Однако монолитность не исключает контрастности. Напротив, крайности настроений обострены до предела, но каждое из них пространно экспонировано, последовательно и динамично развито. В подобном нагромождении и смене образов есть своя логика — это логика эпического повествования, мерный склад которого словно изнутри взрывается вспышками озарений, драматическими столкновениями, широко развернутыми лирическими сценами.

Строй музыки Брукнера — возвышенный, патетический; влияние народно-бытовых традиций менее ощутимо, чем у Шуберта. Скорее напрашивается аналогия с Вагнером, который избегал изображения повседневного, обыденного. Подобное стремление вообще свойственно художникам эпического плана (в отличие, скажем, от Брамса, симфонии которого можно назвать лирическими драмами); отсюда «раскидистость» изложения, ораторская многоречивость, контраст в сопоставлении больших разделов формы у Брукнера.

Рапсодичность высказывания, в конечном итоге идущую от стиля органной импровизации, Брукнер пытается сдержать строгой

²³ В этом, в частности, коренное отличие Брукнера от Малера, в творчестве которого очень сильны урбанистические мотивы.

приверженностью к симметричным построениям — структурам обычной или двойной трехчастности, формам, основанным на принципах обрамления, и пр. Но внутри этих разделов музыка развивается свободно, импульсивно, на «широком дыхании». Примером могут служить симфонические Adagio — замечательные образцы мужественной лирики Брукнера:

Восьмая симфония, III ч.

83a [Feierlich langsam, doch nicht schleppend]

Archi *pp*

V-ni
Cl.
Fag. *p cresc.*

Девятая симфония, III ч.

836 Langsam, feierlich

V-ni *f*

Tr-ni, Archi *cresc.*

Cor. #

V-ni, Tr-be *ff*

V-ni, Legni *pp*

В основу экспозиции сонатной формы Брукнер кладет три основных раздела (наряду с главной и побочной заключительная партия образует самостоятельный раздел). Неизгладимое впечатление на него произвело начало Девятой симфонии Бетховена, и в большинстве своих симфоний горделивый клич главной темы Брукнер подготавливает мерцающим звучанием тонического трезвучия; нередко такие темы, преображаясь, становятся торжественно-гимническими:

84a *Feierlich, misterioso*

Девятая симфония, I ч., начало

The score for the beginning of the first movement of Beethoven's Ninth Symphony, Op. 92, 'Feierlich, misterioso'. It consists of three systems of staves. The first system shows the initial chords for the strings (Archi) and horns (Cor.), with dynamics *pp* and *p*. The second system continues the harmonic texture, with a *cresc.* marking. The third system features a more active melodic line in the strings, with dynamics *mf*, *f*, and *dim.*

84b

Allegro moderato

Седьмая симфония, I ч., главная партия

The score for the main theme of the first movement of Beethoven's Seventh Symphony, Op. 92, 'Allegro moderato'. It consists of two systems of staves. The first system shows the initial chords for the strings (V-ni) and horns (V-c., Cor.), with dynamics *pp* and *mf*. The second system continues the harmonic texture, with a *V-c., V-le* marking.

Вторая группа тем (побочная партия) образует лирический раздел, по характеру своему близкий первому, но более непосредственный, песенный. Третья группа — новый контраст: врываются танцевальные или маршевые ритмы и интонации, которые, однако, приобретают угрожающий, иногда демонический склад; таковы и ведущие темы скерцо — в них потенциально заложена огромная динамика; часто используются также мощные унисоны в остигатном движении:

85a *Ziemlich schnell* Третья симфония, скерцо



856 *Sehr schnell* Седьмая симфония, скерцо



В этих трех сферах заключены наиболее специфичные образы музыки Брукнера; в различных вариантах они составляют содержание его симфоний. Прежде чем обратиться к их драматургии, охарактеризуем вкратце музыкальный язык и некоторые излюбленные композитором выразительные приемы.

Тематизм — сильная сторона брукнеровской музыки. В отличие от Брамса, для которого краткий мотив служил источником дальнейшего развития, Брукнер является мастером-ваятелем длительно развивающихся тематических образований. Но их интонационно-ритмический рисунок сложен, основная мелодия обрастает контрапунктами, которые помогают созданию непрерывной текучести движения. Эта манера сближает Брукнера с Вагнером, хотя связь с австрийской народной песенностью не порывается.

И в гармонии наблюдаются листо-вагнеровские влияния: она подвижна, что обусловлено «ветвистым» строением.

Вообще мелодия и гармония развиваются в тесном взаимодействии. Поэтому, применяя смелые модуляции, тональные отклонения в далекие строи, Брукнер в то же время не питает пристрастия к сложным диссонирующим сочетаниям и любит подолгу вслушиваться в звучание простых трезвучий. Однако музыкальная ткань его произведений бывает нередко громоздкой, отчасти перегруженной; это вызывается обилием контрапунктических наслоений —

недаром он славился как знаток «строгого письма», законы которого с таким прилежанием изучал под руководством Зехтера!

Большим своеобразием отмечен оркестровый стиль Брукнера. Конечно, и здесь были учтены завоевания Листа — Вагнера, но, используя некоторые их приемы, Брукнер не потерял своей самобытной индивидуальности. Самобытность же ее связана с тем, что с юношеских лет и до последних дней композитор оставался верен своему любимому инструменту — органу. За органом он импровизировал, в духе свободных импровизаций рождались и его симфонические фрески. Точно так же оркестр представлялся ему в виде монументального идеального органа. Именно органная звучность определила склонность Брукнера к разделению основных групп оркестра, к мощному, но ясному по колориту *tutti*, к привлечению медных духовых инструментов в гимническом проведении мелодии, к трактовке деревянных духовых как сольных голосов и т. п. И струнную группу Брукнер подчас приближал к звучанию соответствующих органых регистров. Так, он охотно применял тремоло (см. примеры 84а, б), мелодическое пиццикато в басах и т. д.

Но, отталкиваясь от органа, от особых приемов его регистровки, Брукнер все же мыслил оркестрово. Вероятно, поэтому он и не оставил сколько-нибудь значительных пьес для своего любимого инструмента, ибо для воплощения обуревавших его эпических замыслов требовался некий идеальный орган, каким и является многозвучный, мощный по динамике, разнообразный по краскам оркестр. Именно ему Брукнер посвятил свои лучшие творения.

Его симфонии четырехчастны. Каждая часть в цикле выполняет определенную образно-смысловую функцию.

Лирический центр цикла — *Adagio*. Нередко по своей длительности оно намного превышает первую часть (например, в Восьмой симфонии имеет 301 такт!) и содержит самые искренние, глубокие, прочувственные страницы брукнеровской музыки. В противовес этому, в скерцо бушуют стихийные силы (прообраз — скерцо Девятой Бетховена); их демонический порыв оттеняется идиллическим трио, с отзвуками лендлера или вальса. Крайние части написаны в сонатной форме и насыщены острой конфликтностью. Но если первая изложена более компактно, с лаконичной разработкой, то в финале архитектурная стройность нарушается: Брукнер стремится в нем подытожить все содержание произведения и нередко привлекает для этого темы из других частей.

Проблема финала — вообще одна из труднейших в идейно-художественном решении симфонического цикла — тяжело давалась Брукнеру. Он трактовал финал как драматургический центр симфонии с ее неизменным итогом — прославлением в коде света и радости бытия. Но разнородность образов, огромный диапазон чувств не поддавался целеустремленному изложению, что нередко порождало рыхлость формы, калейдоскопичность в смене эпизодов. Ощущая этот недостаток, он по несколько раз переделывал свои сочинения, со свойственной ему скромностью прислушиваясь к советам дружески расположенных дирижеров. Так, его ученики Й. Шальк и Ф. Лёве, желая приблизить брукнеровские творения к современному восприятию, еще при жизни композитора внесли в их партитуры много изменений, особенно в инструментовку. Эти изменения, однако, исказили самобытный стиль симфоний Брукнера, и в наше время при исполнении зачастую предпочтение отдается первоначальным редакциям.

4

Среди симфоний Брукнера значительный интерес представляют мятежно-порывистая Третья, d-moll (1872—1873, ее иногда называют «Трагической»), одна из наиболее масштабных, величественная Восьмая, c-moll (1884—1887), и полная горестных раздумий незавершенная Девятая, d-moll (1887—1896)²⁴. Наибольшую известность приобрели Четвертая и Седьмая.

Четвертая симфония, Es-dur (написана в 1874 году, была подвергнута переработке в 1878—1880 и в 1887—1888 годах), — единственная, которую Брукнер снабдил программным подзаголовком, назвав ее «Романтической». Это широкое по смыслу название хорошо определяет общий эмоциональный тонус произведения, музыка которого отмечена поистине шубертовской свежестью и поэтичностью.

Начиная с бетховенской Пасторальной симфонии немецкие, равно как и австрийские, композиторы часто воспевали в своих произведениях родную природу. Вспоминается в этой связи и «Фрейшютц» Вебера, и симфоническая идиллия Вагнера «Зигфрид».

²⁴ Вместо финала, который Брукнер не успел написать, он рекомендовал исполнять свой «Te Deum».

Причем образам леса часто уделялось особое внимание. Лесной романтикой овеяна и музыка брукнеровской симфонии.

Примечательно ее начало: на зыбко мерцающем, нежнейшем тремоло струнных возникает зов валторны. Клич ширится, подхватывается другими инструментами, присоединяется новый призывный мотив с его обращением:

Четвертая симфония, I ч., главная партия

86a **Bewegt, nicht zu schnell**
Cor. solo

Archi *ppp* *p*

Контрапункты главной партии

86b

Развитие первой тематической группы — на непрерывном тремоло! — достигает кульминации и сменяется обаятельной, словно подтанцовывающей лирической темой (побочная партия в неожиданной тональности Des-dur, в репризе — H-dur):

Четвертая симфония, I ч., побочная партия

87 **[Bewegt, nicht zu schnell]**

Archi *p* *ppp*

Широко представлена третья тематическая группа, где на большом динамическом нагнетании, при неизменном тремоло струнных, разрабатываются контрапунктические мотивы главной темы (см. пример 86b).

Постепенно динамика спадает. Переход к разработке — это часто имеет место у Брукнера — совершается на длительном органном пункте (на звуке *b* — 36 тактов тремоло литавр *sempre ppp*).

Словно сумерки опустились на лесную чащу и возникают таинственные видения — так можно пояснить содержание разработки, в четырех кратких разделах которой получают новое освещение основные темы (в частности, первая из них предстает в хоральном звучании). В репризу Брукнер вносит много свежих отклонений и завершает первую часть после необычной модуляции (E-dur — As-dur — Es-dur) триумфальным утверждением валторнового клича.

Вторая часть — *Andante* — выдержана в духе элегии. Главная тема, в ритме траурного марша, трижды проходит в различных вариантах; между ними возникает вторая лирическая тема (у альтов); так образуется формальная схема АВАВА.

88 *Andante quasi allegretto* Четвертая симфония, II ч.

Archi *pp*

V-c. *mf*

Очень выразительно третье, длительно развернутое проведение главной темы, где она приобретает мажорный склад (смелая модуляция: C-dur — As-dur — Ces-dur — C-dur) — скорбь сменяется утешением...

В третьей части — скерцо — Брукнер словно упивается свежим ветром на широких лесных просторах при ярком солнечном сиянии. Краткие мотивы-сигналы звучат подобно переключке охотничьих рогов. А в музыке традиционного трио (сначала у гобоя и кларнета) воспроизводится по-шубертовски обаятельный лендлер.

Наиболее сложна драматургия финала, в развитие которого вовлекаются темы предшествующих частей. Разбушевавшиеся стихийные силы запечатлены в громopodobных унисонах всего оркестра.

Такова тема главной партии (пример 89); ее появление подготовлено 42-тактным органным пунктом на звуке *b*.

Четвертая симфония, IV ч., главная партия
[Bewegt, doch nicht zu schnell]

89 Tutti *ff*

Как и в первой части, сонатную экспозицию образуют три тематические группы (вторая, более светлая, — *C-dur*; третья, на *ostinato* грозных унисонов, — *b-moll*). Разработка представляет собой редкую по тематическому изобилию композицию — замечательный образец контрапунктического мастерства композитора. Репризу увенчивает ликующая кода. Сквозь все бури страстей в явном или скрытом, варьированном виде проносится как лейтмотив всей симфонии валторновый клич из первой части.

Безраздельный оптимизм, радостное приятие жизни главенствуют и в Седьмой симфонии, *E-dur* (1881—1883). Это самое популярное сочинение Брукнера; в нем меньше, чем обычно, длиннот, форма стройнее. Музыка его отмечена мелодической щедростью и фактурно-оркестровым разнообразием.

Сильно впечатляет начало симфонии, с его таинственно звучащим тремоло струнных и вырастающей из ми-мажорного трезвучия эпически величавой темой (ее запевают валторна и виолончели, см. пример 846 на с. 168), пространное изложение которой занимает 22 такта. Чудесная мелодия побочной темы развивает те элегические черты, которые порой проскальзывали в главной партии:

Седьмая симфония, I ч., побочная партия
[Allegro moderato]

90

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte). The second system is marked with a dynamic of *dim.* (diminuendo). The music features complex harmonic textures with frequent changes in key signature and melodic lines in both hands.

Ее извилистый склад вызывает смену красочных гармоний, находящихся в терцовом соотношении: $H(h) - G - B(F) - As(Es) - Ges$. Песенность предшествующих партий дополняется танцевальностью третьей тематической группы. Сделано это очень изобретательно: огромное динамическое нарастание на органном пункте *fis* внезапно срывается и будто издали возникает угловатый, несколько загадочный мотив:

Седьмая симфония, I ч., заключительная партия

[Allegro moderato]

The image shows the beginning of a musical passage from the Seventh Symphony, first movement. It is marked 'Allegro moderato'. The score shows the entry of the woodwinds (Legni) and strings (Archi). The woodwinds are marked with a dynamic of *p* (piano) and the strings with *pp* (pianissimo). The music features a complex rhythmic pattern with frequent changes in key signature.

Но упорное *ostinato*, все более энергичные скачки в мелодии придают теме угрожающий характер. К концу экспозиции движение замирает на отголосках валторнового призыва.

В предельно краткой разработке сменяются контрастные настроения — от сдержанно-торжественных до патетичных на кульминации (важную роль выполняет обращение первой темы), тогда как в репризе главенствуют ясные, радостные тона. Ослепительный свет излучает кода с ее тоническим органном пунктом.

Вторая часть — *Adagio* — принадлежит к лучшему, что создано Брукнером. Это вдохновенная ода памяти Вагнера, о смерти которого стало известно во время сочинения этой части. Брукнер

словно предчувствовал траурную весть — незадолго до того он писал Ф. Моттлю: «Однажды я вернулся домой и был очень грустен: вряд ли, думалось мне, маэстро сможет еще долго прожить, — тогда и родился замысел Adagio». По силе выражения мужественной скорби оно не уступает знаменитым траурным маршам из Третьей симфонии Бетховена или «Гибели богов» Вагнера, по широте же развития превосходит их.

В двойной трехчастной форме Adagio (ABA₁B₁A₂ coda) непрерывное обновление и рост тематизма обогащены элементами сонатной разработки (в разделе A₁). Глубоко волнует своей экспрессивной протяженностью тематизм этой части. Такова, например, первая тема (cis-moll):

Седьмая симфония, II ч., первая тема

Sehr feierlich und sehr langsam

92

Tube,
Archi *p* *cresc. sempre* *dim.*

Archi *mf* *cresc. sempre*

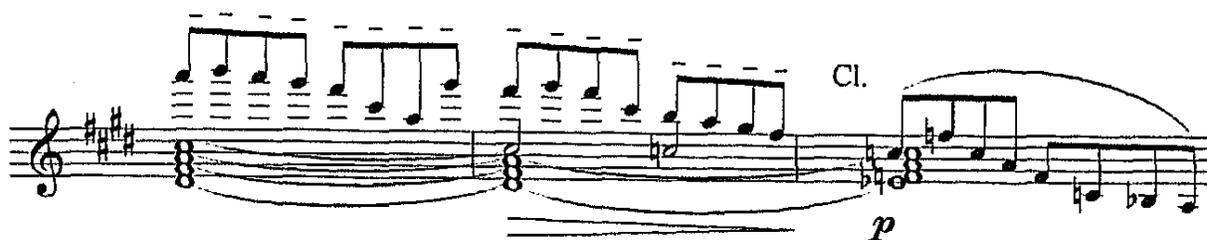
Мелодию запевают теноровые тубы (они известны также под названием вагнеровских, или валторновых), поддержанные струнными альтами; суровая поступь всей струнной группы прерывает ее; рождаются выразительнейшие, подголосочного склада речитативы, и вдруг весь оркестр раздражается криком боли и отчаяния:

Седьмая симфония, II ч.

[Sehr feierlich und sehr langsam]

93

V-ni *ff*



Движение безвольно ниспадает, и будто слова утешения произносит задушевная вторая тема (Fis-dur).



В дальнейшем развитии сопоставлены крайние полюсы состояний. После нового трагического вопля, на спаде, возвращается вторая тема. Еще более сумрачно вслед за второй звучит первая тема, но внезапно она преобразуется: будто радостное видение озарило сознание композитора, душа его преисполнена ликованием (C-dur). Краткой элегией-эпилогом заканчивается Adagio (первая тема идет в cis-moll, разрешается в одноименном мажоре *ppp*).

Третья часть — скерцо — проносится в очень быстром, стремительном темпе. Призрачный фон струнных пререзают боевые кличи трубы (см. пример 856, с. 169). Под конец tutti принимает участие в буйной пляске, которой противостоит идиллическое трио.

Финал написан в сонатной форме с зеркальной репризой. Главная его тема героична (она сродни главной теме начальной части — ср. пример 846, с. 168):



Побочная партия начинается с темы хорального склада, а затем вторгается тема унисонная, необычайно порывистая, динамически устремленная; она вырастает из первой темы финала. Заключение экспозиции (C-dur) также основано на пунктирных мотивах, но здесь они звучат более умиротворенно, с пасторальным оттенком (особенно благодаря светлому тембру флейты). В дальнейшем развитии финала краткая разработка пунктирного мотива приводит к возвращению могучей унисонной темы, а затем следует хоральная побочная и наконец ми-мажорная главная партия. Завершается финал фанфарной кодой. Эмоциональный подъем, стихийный порыв вообще присущи музыке этой части, которая по блеску изложения представляет собой высшее достижение брукнеровского оркестрового стиля.

Итак, эпическая мощь и сила выражения, лирическая сосредоточенность, драматизм конфликтных столкновений при общей величавой концепции — таковы отличительные черты лучших симфоний Брукнера.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БРУКНЕРА

С и м ф о н и и

- Симфония f-moll (1863)
- Симфония d-moll («нулевая», 1863, 2-я редакция — 1869)
- Первая симфония, c-moll (линцская редакция — 1866, венская редакция — 1890—1891)
- Вторая симфония, c-moll (1871—1872, 2-я редакция — 1877)
- Третья симфония, d-moll (1872—1873, новые редакции — 1876—1877 и 1888—1889)
- Четвертая (Романтическая) симфония, Es-dur (1874, новые редакции — 1878—1880, 1887—1888)
- Пятая симфония, B-dur (1875—1876)
- Шестая симфония, A-dur (1879—1881)
- Седьмая симфония, E-dur (1881—1883)
- Восьмая симфония, c-moll (1884—1887, 2-я редакция — 1887—1890)
- Девятая симфония, d-moll (1887—1896)²⁵

²⁵ Первые эскизы Девятой симфонии датируются 1887 годом; третья часть закончена в 1894 году; работа над незавершенным финалом продолжалась до 1896 года.

Духовные сочинения

Реквием d-moll (1848—1849)

Missa solemnis b-moll (1854)

Месса № 1, d-moll (1864, новые редакции — 1876, 1882)

Месса № 2, e-moll (1866, новые редакции — 1876, 1882, 1885, 1896)

Месса № 3, f-moll (1867—1868, новые редакции — 1876, 1877, 1881, 1893)

«Te Deum» (1884)

Камерно-инструментальные произведения

Струнный квартет c-moll (1861—1862)

Струнный квинтет F-dur (1878—1879)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Белецкий И. А. Брукнер. Л., 1979.

Новак Л. Стиль симфонический и стиль церковный. Понятие «обширности» в музыке Брукнера // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 159—169.

Оссовский А. Антон Брукнер // *Оссовский А.* Музыкально-критические статьи. Л., 1977. С. 297—300.

Соллертинский И. Седьмая симфония Брукнера // *Соллертинский И.* Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 269—283.

Хайтинк Б. Брукнер — это не искусство для масс // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 163—165.

Царева Е. Брукнер и брукнерианцы // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 155—158.

ГУГО ВОЛЬФ (1860—1903)

Значение Вольфа в истории австрийской и немецкой вокальной лирики XIX века. Его жизненный и творческий путь. Черты стиля. Вокальные циклы на стихи немецких поэтов. «Испанская книга песен». «Итальянская книга песен»

1

В музыке XIX века большое место заняла область вокальной лирики. Все более растущий интерес к внутренней жизни человека, к передаче тончайших нюансов его психики вызвал расцвет жанра песни и романса, особенно интенсивный — в Австрии (начиная с Шуберта) и Германии (начиная с Шумана). Многообразны художественные проявления этого жанра. Но можно отметить в его развитии две струи: одна связана с шубертовской песенной традицией, другая — с шумановской декламационной. Уже указывалось (см. с. 90), что первую продолжил Иоганнес Брамс, вторую — Гуго Вольф.

Различными были исходные творческие позиции этих двух крупных мастеров вокальной музыки, живших в Вене в одно и то же время (хотя Вольф был на 27 лет моложе Брамса), и неповторимо индивидуальными чертами характеризуется образный строй и стиль их песен и романсов. Существенно также еще одно отличие: Брамс активно работал во всех жанрах музыкального творчества (за исключением оперы), тогда как Вольф ярче всего высказался в области вокальной лирики (он является, помимо того, автором оперы и небольшого числа инструментальных сочинений).

Необычна судьба этого композитора, отмеченная жестокими жизненными невзгодами, материальными лишениями, нуждой. Не получив систематического музыкального образования, он к 28 годам еще не создал ничего значительного. Внезапно наступила художественная зрелость; в течение двух лет, с 1888 по 1890 год, Вольф сочинил около 200 песен. Интенсивность его духовного горения была поистине поразительной! Но в 90-х годах источник вдохновения моментами угасал; тогда наступали долгие творческие паузы — композитор не мог написать ни одной нотной строчки. В 1897 году, в возрасте 37 лет, Вольфа поразило неизлечимое безумие. В больнице для умалишенных он прожил еще пять мучитель-

ных лет. Итак, всего одно десятилетие длился период творческой зрелости, причем в это десятилетие Вольф сочинял музыку в общей сложности лишь три-четыре года. Однако за этот малый срок он успел выявить себя столь полно и многосторонне, что сумел по праву занять одно из первых мест среди авторов зарубежной вокальной лирики второй половины XIX века.

2

Гуго В о л ь ф родился 13 марта 1860 года в небольшом городке Виндишграц, расположенном в Южной Штирии (с 1919 года отошел к Югославии). Отец его, кожевенный мастер, страстный любитель музыки, играл на скрипке, гитаре, арфе, флейте и рояле. Большая семья — среди восьми детей Гуго являлся четвертым — жила скромно. Тем не менее в доме много музицировали: звучали народные австрийские, итальянские, славянские напевы (предки матери будущего композитора были крестьянами-словенцами). Прозвучала и квартетная музыка: отец сидел за пультом первой скрипки, а маленький Гуго — за вторым пультом. Они принимали участие и в любительском оркестре, исполнявшем преимущественно развлекательную, бытовую музыку.

С детских лет проявились противоречивые черты личности Вольфа: с близкими он был мягким, любящим, открытым, с чужими — сумрачным, вспыльчивым, неуживчивым. Такие свойства характера затрудняли общение с ним и в итоге очень усложнили его собственную жизнь. Это явилось причиной и того, что он не смог получить систематического общего и музыкально-профессионального образования: лишь четыре года Вольф проучился в гимназии и всего два — в Венской консерватории, из которой был уволен за «нарушение дисциплины».

Любовь к музыке пробудилась в нем рано и поначалу поощрялась отцом. Но тот испугался, когда юный упрямец захотел стать профессионалом-музыкантом. Решение, вопреки отцовскому запрету, созрело после встречи с Рихардом Вагнером, произошедшей в 1875 году.

Прославленный маэстро посетил Вену, где были поставлены его оперы «Тангейзер» и «Лоэнгрин». Пятнадцатилетний юноша, только начавший сочинять, попытался ознакомить его со своими первыми творческими опытами. Тот, не взглянув на них, все же благосклон-

но отнесся к своему пылкому почитателю. Окрыленный Вольф целиком отдается музыке, которая, по его словам, для него столь же необходима, как еда и питье. Ради любимого дела ему надо от всего отказаться, до предела ограничив свои личные потребности.

Расставшись с консерваторией в 17 лет, без отцовской поддержки, Вольф живет на случайные заработки, получая гроши за переписку нот или частные уроки (к тому времени из него выработался отличный пианист). Постоянного пристанища он не имеет²⁶, пообедать ему удастся далеко не каждый день, и порой даже нет денег на почтовые марки, чтобы послать письмо родителям. Но музыкальная Вена, переживавшая в 70—80-е годы пору художественного расцвета, дает юному энтузиасту богатые стимулы к творчеству.

Он усердно изучает творения классиков, многие часы проводит в библиотеках за их партитурами. Чтобы поиграть на рояле, ему приходится ходить к друзьям — лишь к концу своей недолгой жизни (с 1896 года) Вольф сможет снять комнату с инструментом.

Круг друзей мал, но это искренне преданные ему люди. Почитая Вагнера, Вольф сближается с молодыми музыкантами — учениками Антона Брукнера, который, как известно, безмерно преклонялся перед гением автора «Кольца нибелунга» и это поклонение сумел внушить тем, кто его окружал.

Естественно, что, со всей страстью своей пылкой природы прикнув к сторонникам вагнеровского культа, Вольф стал противником Брамса, а тем самым и всесильного в Вене язвительно-остроумного Ганслика, а также других брамсианцев, в числе которых авторитетный, широко известный в те годы дирижер Ганс Рихтер, равно как и Ганс фон Бюлов.

Таким образом, еще на заре своей творческой карьеры непримиримый и резкий в суждениях Вольф приобрел не только друзей, но и врагов.

Еще более усилилось враждебное отношение к Вольфу со стороны влиятельных музыкальных кругов Вены после того, как он выступил критиком в модной газете «Салонный листок». Как показывает само название, содержание ее было пустым, несерьезным. Но Вольфу это было безразлично: ему требовалась трибуна, с которой он, как фанатичный пророк, мог прославлять Глюка,

²⁶ Так, с сентября 1876 по май 1879 года Вольф вынужден был, не сумев оплатить расходы, сменить свыше 20 комнат!

Моцарта и Бетховена, Берлиоза, Вагнера и Брукнера, одновременно ниспровергая Брамса и всех тех, кто ополчался против вагнерианцев. Три года, с 1884-го по 1887-й, Вольф вел эту безуспешную борьбу, которая вскоре принесла ему тяжелые испытания. Но он не задумывался о последствиях и в настойчивых исканиях стремился обнаружить свою творческую индивидуальность.

Сначала Вольфа влекли к себе крупные замыслы: опера, симфония, скрипичный концерт, фортепианная соната, камерно-инструментальные сочинения. В большинстве своем они сохранились в виде незавершенных фрагментов, обнаруживающих техническую незрелость автора. Между прочим, он создавал также хоры и сольные песни — в первых следовал преимущественно бытовым образцам, вторые же писал под сильным воздействием Шумана.

Наиболее значительные произведения первого творческого периода Вольфа, проходившего под знаком романтизма, — симфоническая поэма «Пентезилея» (1883—1885, по одноименной трагедии Г.Клейста) и Итальянская серенада для струнного квартета (1887, в 1892 году переложена автором для оркестра). В них словно воплотились две стороны мятущейся души композитора: в поэме, в соответствии с литературным первоисточником, повествующим о легендарном походе амазонок против древней Трои, главенствуют темные краски, неистовые порывы, необузданный темперамент, тогда как музыка серенады прозрачна, озарена ясным светом.

В эти годы Вольф приближался к заветной цели. Несмотря на нужду, нападки врагов, на скандальный провал исполнения «Пентезилеи»²⁷, он наконец обрел себя как композитор. Начался в т о р о й, зрелый период его творчества. С дотоле небывалой щедростью раскрылся самобытный талант Вольфа. «Зимой 1888 года, — признавался он другу, — после долгих блужданий передо мной возникли новые горизонты». Эти горизонты открылись перед ним в области вокальной музыки. Здесь Вольф уже пролагает пути к реализму.

²⁷ Венский филармонический оркестр в 1885 году согласился показать «Пентезилею» на закрытой репетиции. До того Вольф был известен в Вене лишь как критик «Салонного листка», озлобивший своими резкими выпадами и оркестрантов, и Ганса Рихтера, проводившего репетицию. Дирижер, прервав исполнение, обратился к оркестру со следующими словами: «Господа, мы не будем играть до конца эту пьесу — мне хотелось лишь посмотреть на человека, который позволяет себе так писать про маэстро Брамса...»

Он сообщал матери: «Это был самый продуктивный и потому самый счастливый год в моей жизни». На протяжении 9 месяцев Вольф создал 110 песен, причем случалось, что в один день он сочинял по два, даже по три произведения. Так мог писать лишь художник, с самозабвением отдававшийся творческому труду.

Труд этот, однако, давался Вольфу нелегко. Равнодушный к жизненным благам, к успеху и общественному признанию, но убежденный в правоте того, что делал, он говорил: «Я счастлив, когда пишу». Когда же иссякал источник вдохновения, Вольф горестно сетовал: «Сколь тяжела участь художника, если он не в состоянии сказать что-либо новое! В тысячи раз лучше для него лежать в могиле...»

С 1888 по 1891 год Вольф высказался с исключительной полнотой: он закончил четыре больших цикла песен — на стихи Мёрике, Эйхендорфа, Гёте и «Испанскую книгу песен» (всего 168 сочинений), начал «Итальянскую книгу песен» (1-я часть — 22 произведения). Помимо того он написал ряд отдельных песен на стихи других поэтов.

Имя его приобретает известность: Вагнеровское общество в Вене начинает систематически включать в свои концерты его сочинения; издатели их печатают; Вольф выезжает с авторскими концертами за пределы Австрии — в Германию, круг его друзей и поклонников ширится.

Вдруг творческий родник перестал бить, и беспросветное отчаяние охватило Вольфа. Письма его пестрят такими выражениями: «О том, чтобы сочинять, нет и речи. Бог знает, чем это кончится...»; «Я давно уже мертвец... Я живу, как глухое и тупое животное...»; «Если я не смогу более творить музыку, тогда не надо заботиться обо мне — следует выбросить меня на помойку...»

Пять лет длилось молчание. Но в марте 1895 года Вольф вновь ожил — в три месяца он написал клавир оперы «Коррехидор» на сюжет известного в Испании писателя Педро д'Аларкона. Одновременно завершил «Итальянскую книгу песен» (еще 24 произведения) и сделал наброски новой оперы «Мануэль Венегас» (на сюжет того же д'Аларкона).

Осуществилась мечта Вольфа: всю свою сознательную жизнь он стремился попробовать силы в жанре оперы. Вокальные произведения служили ему пробой в драматическом роде музыки, некоторые из них, по собственному признанию композитора, представляли собой оперные сцены. «Опера, и только опера! — восклицал он в письме к другу в 1891 году. — Лестное признание меня песен-

ным композитором до глубины души огорчает меня. Что иное может это означать, как не упрек в том, что я всегда сочиняю только песни, что я овладел лишь малым жанром и даже им несовершенно, поскольку в нем содержатся лишь намеки на драматический стиль...» Такое влечение к театру пронизывает всю жизнь композитора.

С юношеских лет Вольф настойчиво искал сюжеты для своих оперных замыслов. Но, обладая незаурядным литературным вкусом, воспитанный на высоких поэтических образцах, которыми вдохновлялся при создании вокальных сочинений, он не мог найти удовлетворявшее его либретто. К тому же Вольф хотел написать комическую оперу с реальными людьми и конкретным бытовым окружением — «без шопенгауэровской философии», — добавлял он, имея в виду своего кумира Вагнера.

«Подлинное величие художника, — говорил Вольф, — познается в том, может ли он радоваться жизни». Именно такую, жизненно-сочную, искрящуюся весельем музыкальную комедию мечтал написать Вольф. Эта задача, однако, не удалась ему в полной мере.

При всех ее частных достоинствах, музыке «Коррехидора» не хватает, с одной стороны, легкости, изящества — ее партитура, на манер вагнеровских «Мейстерзингеров», несколько грузна, а с другой — ей недостает «крупного штриха», целеустремленного драматургического развития. К тому же в растянутом, лишенном стройности либретто есть немало просчетов, да и сам сюжет новеллы д'Аларкона «Треуголка» оказался недостаточно полновесным для четырехактной оперы²⁸. Это затруднило доступ единственного музыкально-театрального произведения Вольфа на сцену, хотя премьера оперы все же состоялась в 1896 году в Мангейме. Однако дни знавательной жизни композитора были уже сочтены.

Более года Вольф работал с яростью, «словно паровая машина». Внезапно ум его помрачился. В сентябре 1897 года друзья отвезли композитора в больницу. Через несколько месяцев рассудок ненадолго вернулся к нему, но работоспособность более не восстановилась. Новый приступ безумия наступил в 1898 году — на этот раз лечение не помогло: прогрессивный паралич сразил Вольфа. Он еще продолжал страдать более четырех лет и умер 22 февраля 1903 года.

²⁸ В новелле рассказывается о том, как горячо любящие друг друга горбатый мельник и его красавица жена обманули добивавшегося ее взаимности старого ловеласа коррехидора (высшего городского судью, который в соответствии со своим званием носил большую треугольную шляпу). Этот же сюжет лег в основу балета Мануэля де Фальи «Треуголка» (1919).

3

Гуго Вольфа называют «Вагнером песни». Это определение весьма односторонне: при всем своем преклонении перед гением Вагнера Вольф перенял от него лишь некоторые выразительные приемы (в области декламации и гармонии), избрав в искусстве иные творческие пути.

«Высший принцип искусства» для Вольфа — «строгая, суровая, неумолимая правда, правда, доведенная до жестокости». Как не вспомнить в этой связи аналогичные стремления Мусоргского к беспощадному воплощению жизненной правды, «как бы она ни была солоня»; можно вспомнить также известное высказывание Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».

Творчество Вольфа открыло новые перспективы в развитии вокальной лирики, традиции которой были очень крепкими и в Австрии и в Германии. Вольф органично впитал в себя эти традиции, преобразовав их. В меньшей мере песенная обобщенность Шуберта, в большей — психологическая детализированность Шумана, отчасти Листа со свойственной ему свободной декламационностью и красочностью сопровождения, — таковы первые художественные впечатления Вольфа.

Затем начались годы увлечения Вагнером. Но не столько идейно-образная сущность творчества последнего, сколько его теоретические предпосылки были восприняты молодым музыкантом. Предпосылки эти следующие: поэзия — основа музыки; выражению смысла слов служит декламация, чутко следующая за развитием содержания текста; сопровождение — не «резонатор» мелодии, а «второй план» вокального произведения, дополняющий и углубляющий то, что лишь намеком дано в слове. Таковы исходные положения, общие для Вагнера и Вольфа, но конечные художественные результаты у этих композиторов различны.

Начнем с центрального вопроса — о декламации.

В вагнеровских операх она предстает возвышенной, патетичной, ораторски-возбужденной; это декламация театральная. Вольф же стремится ее приблизить к о б ы д е н н о й речи. Разговорная интонация, разделенная частыми цезурами, эмоционально-возбужденные возгласы, чередующиеся с мелодически протяженными моментами, — таковы отличительные особенности вокальной декламации Вольфа (примеры 96а, б, в, г).

96а [Moderato] "Неутолимая любовь" (сб. на стихи Мёрике)

Та - ков все - гда люб - ви за - кон, пре -
де - лов страсть не зна - ет!

96б *Ziemlich langsam* "Переги́на" (сб. на стихи Мёрике)

О чём, го - луб - ка, пла - чу я, встре - ча -
ясь в ми - ре снов сто - бо - ю?

96в *Sehr gehalten* "Что значит гнев, мой друг" (сб. "Итальянские песни")

Что зна - чит гнев, мой друг, вне - зап - ный твой?
Ведь я не зна - ю, в чём мо - и гре - хи.

96г *Mäßig* "Могу ль веселым быть" (сб. "Итальянские песни")

Мо - гуль ве - се - лым быть и петь, сме - ясь,
ро - со riten.
коль ты при - но - сишь мне лишь о - гор - чень - я?

С этим связано использование смелой, часто необычной интервалики и сложной ритмики. Подобными выразительными средствами речевого интонирования, не избегая вместе с тем песенной выразительности, Вольф зарисовывал типы, характеры, состояния реальных людей (в отличие от мифологических образов Вагнера).

Богата и психологическая нюансировка в произведениях Вольфа — его рисунок тоньше, извилистее, разветвленнее, чем у Вагнера. В рамках одной, часто краткой, пьесы, в соответствии с поэтическими образами, метафорами, ритмом стиха, рифмой передаются различные оттенки содержания.

Изберем в качестве примера песню «Сегодня в полночь вдруг проснулась я» (из «Итальянской книги»). Пять тактов приходится в ней на фортепианное вступление и отыгрыш (d-moll, D-dur). С вступлением голоса первые четыре такта — спокойное повествование; следующие два — страстный вопрос (красочное сопоставление E-dur — секстаккорд Es-dur); далее два такта — сомнение; следующие два — признание (модуляция к G-dur) и заключительный призыв (G-dur — секстаккорд Es-dur):

97 *Ziemlich langsam* "Сегодня в полночь" (сб. "Итальянские песни")

Се - год - ня в пол - ночь вдруг про -
 .сну - лась я, тай - ком мо - е ку -
 -да - то серд - це скры - лось. Ска - жи мне, скры - лось,

серд-це, ты ку - да? У - жель о - пять к не.

f *p*

му ты у - стре - ми - лось? Силь - на любовь, что

mf *mf*

всю ме - ня то - мит, коль серд - це вдруг са -

p *f* *p*

мо к те - бе спе - шит.

f *p*



Такая изменчивость переходов, колорита, красок способствует передаче разнообразнейших оттенков психологических состояний²⁹.

Здесь уместно будет вернуться к сопоставлению творческих методов Брамса и Вольфа, полярных по своим установкам. Для первого главное (в этом он опирается на Шуберта) — уловить и запечатлеть о б щ е е настроение стихотворения. Отсюда преобладание песенного начала и преимущественный интерес к строфическому строению с использованием элементов варьирования³⁰. Иное у Вольфа: он воспроизводит р а з в и т и е мысли поэта и к о н т р а с т в смене поэтических образов и потому предпочитает сквозную форму. Важно и другое: в построении песни Брамс следует чисто музыкальным принципам, тогда как Вольф стремится отобразить в музыке все смысловые изгибы текста. В свою очередь, декламация затрудняет использование повторности интонационно-ритмических формул. Вследствие этого сильно возрастает объединяющая роль фортепианного сопровождения, которое, однако, никогда не заглушает певца.

В сопровождении Вольф применяет своего рода «ведущие мотивы», своим возвращением скрепляющие музыкальное развитие (в этом есть нечто общее с вагнеровской лейтмотивной техникой). Вместе с тем фортепианная партия поражает модуляционной свободой, где цель диссонансов, отклонения в далекие строи обычно усиливают напряжение при подготовке основной тональности. Это характерный прием Вольфа, который часто встречается в заключении пьесы. Примером может служить концовка песни «К надежде» (из сборника на стихи Мёрике), где одним из музыкальных средств, выражающих чувство освобождения от страданий, оказывается

²⁹ Чтобы усилить колористические краски, 25 своих песен Вольф переложил для оркестра.

³⁰ Но коль скоро разные строфы стихотворения поются на ту же (или несколько варьированную) мелодию, возникают некоторые погрешности в просодии (то есть в произнесении текста), за что Вольф критиковал Брамса.

переход от гармонической усложненности к ликующей простоте мажорного трезвучия:

98

"К надежде" (сб. на стихи Мёрике)

[Langsam und schwer]

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo and mood are indicated as [Langsam und schwer].

System 1: The vocal line begins with the lyrics "да, по-бе - ды я до-ждусь,". The piano accompaniment starts with a *p cresc.* dynamic and includes the instruction *breit* under a wide interval.

System 2: The vocal line continues with "да, по-бе. ды я до -". The piano accompaniment features dynamics of *f*, *ff*, *sf*, and *sf*.

System 3: The vocal line concludes with "-ждусь.". The piano accompaniment features a *ff* dynamic and includes a triplet of chords.

Наконец, отметим исключительное фактурное разнообразие сопровождения у Вольфа, причем типы фактуры нередко сменяются даже на протяжении краткой пьесы. Этот «второй план» песни приобретает относительную самостоятельность по отношению к вокальной строчке и развивается по своим собственным законам.

4

Еще одна особенность отличает Вольфа от его предшественников: в трех из своих пяти вокальных циклов он стремился передать не только конкретное содержание избранного текста, но и индивидуальную художественную манеру поэта. Вот почему свои циклы он именовал «стихотворениями (Мёрике, или Эйхендорфа, или Гёте) для голоса и фортепиано». Чтобы так тонко, глубоко познать индивидуальность поэта, проникнуть в его духовный мир, требовалось длительное время. Этим отчасти объясняется спорадичность творчества Вольфа, когда вслед за месяцами редкого изобилия наступали периоды мучительного молчания.

Вольф был очень требователен при отборе стихотворений. Та же требовательность присуща Брамсу, но последнего интересовала не индивидуальность творца литературного первоисточника, а близкое самому композитору содержание стиха, тогда как для Вольфа главное — запечатлеть в музыке самобытный строй чувств и мыслей любимившегося ему поэта. Причем композитор стремился многосторонне выявить его облик и для этого использовал исключительное разнообразие типов и видов камерно-вокального жанра. У Вольфа встречаются и драматические, и комические сценки, и широко развернутые картинные повествования (замечательный тому пример — «Огненный всадник» на слова Мёрике), и краткие выразительные монологи, и лирические миниатюры в народном духе, и т. д.

Творчество трех немецких поэтов он увековечил в своих песнях.

Поэзия Эдуарда Мёрике (1804—1875) привлекла его задушевностью тона, воспроизведением крестьянских типов и быта, любовным прославлением природы. Черты некоторой консервативной патриархальности, пассивной созерцательности, свойственные поэту (он более известен у нас как автор новеллы «Путешествие Моцарта в Прагу»), получили меньшее претворение в музыке Вольфа. Зато ему прекрасно удалось передать бесхитрость повествования с характерными переходами от задумчивости к веселью, переплетение сказочного в природе и реального в жизни простых людей, что было свойственно творчеству Мёрике. Почти четверть его поэтического наследия Вольф переложил на музыку в своем цикле, содержащем 53 песни, и тем самым создал замечательный художественный памятник этому скромному певцу деревенской жизни своей родины.

И в поэзии Йозефа Эйхендорфа (1788—1857), представителя позднего романтизма, Вольфа привлекла жизненность содержания,

близость к народным истокам, музыкальность формы. Примерно за полвека до Вольфа Шуман обратился к этому поэту (цикл «Круг песен», ор. 39, 1840). Но у Шумана Эйхендорф предстал, образно говоря, при лунном, зыбком освещении, тогда как Вольф воспринял его в ярком солнечном сиянии и в своем сборнике из 17 песен³¹ воспроизвел сочные, брызжущие весельем, подчас юмористически окрашенные картины, драматические или резко очерченные характеристические сцены. Сам композитор отмечал это в одном из писем: «...в соответствии с реалистической направленностью моего творчества романтический элемент поэзии Эйхендорфа почти не выявлен...» В качестве примеров Вольф называет песни «Счастливый рыцарь», «Солдат», «Прощание моряка» и другие.

Иной, более возвышенный строй мысли и чувств запечатлен в гётевском сборнике, содержащем 51 песню³². Здесь представлены произведения разных жанров и творческих периодов гениального поэта: и песни Миньоны, и юмористические или характеристические сцены (в их числе знаменитый «Крысолов»), и ориентальные мотивы, и любовная и философская лирика. Но все объединено пластичной строгостью выражения, столь отличной от сердечной теплоты сборника Мёрике или мужественной силы и красочности Эйхендорфа.

Новый мир открывается в «книгах песен» испанских (44 пьесы) и итальянских (46 пьес). Их литературный источник — народная поэзия. Следовательно, иной была и творческая задача, выдвинутая композитором: он хотел воспроизвести не облик поэта, а характеры, типы, национальный склад народа. Сам уроженец юга, он издавна увлекался испанскими и итальянскими мотивами. Правда, Вольф не прибегал в своих циклах, равно как и в опере, к воспроизведению фольклорных источников. Как австрийский художник он попытался заглянуть в душу другого народа. (Аналогично поступили Пушкин в «Каменном госте» и Бизе в «Кармен».) И Вольф сумел это сделать как истинно большой мастер.

В сборниках преобладает любовная лирика (в испанском сборнике 10 пьес отражают также религиозные мотивы). Но в приме-

³¹ Вольф создал еще три песни на стихи Эйхендорфа, однако не включил их в сборник, опубликованный в 1889 году.

³² Попутно отметим, что Шуман дал всего 13 песен на тексты Гёте, Брамс — 14, Лист — 9. Лишь Лёве — создатель немецкой баллады в музыке — посвятил Гёте 50 произведений.

нении к этим песням термин «лирика» неточен. Это живые, предельно лаконичные портретные характеристики, в которых не только переданы переживания героев, но и меткими штрихами обрисована их манера поведения и индивидуальный облик. В связи с новым заданием делается более рельефным и вместе с тем простым музыкальный язык композитора, а форма становится отточенной.

Глубокий психолог, Вольф в своих последних циклах еще сильнее обнаружил выдающиеся качества драматурга, умеющего полно раскрыть богатство душевного мира современников.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВОЛЬФА

Песни для голоса и фортепиано (всего около 270)

- «Стихотворения Мёрике» (53 песни, 1888)
- «Стихотворения Эйхендорфа» (17 песен, 1880—1888)
- «Стихотворения Гёте» (51 песня, 1888—1889)
- «Испанская книга песен» (44 пьесы, 1888—1890)
- «Итальянская книга песен» (1-я часть — 22 песни, 1890—1891;
2-я часть — 24 песни, 1896)
- Три стихотворения Микеланджело (1897)
- Помимо того, отдельные песни на стихи Гёте, Шекспира, Байрона, Эйхендорфа и других.

Песни - кантаты

- «Рождественская ночь» для смешанного хора и оркестра (1886—1889)
- «Песня эльфов» (на слова Шекспира) для женского хора и оркестра (1889—1891)
- «Отечеству» (на слова Мёрике) для мужского хора и оркестра (1890—1898)

Инструментальные произведения

- Струнный квартет d-moll (1878—1884)
- «Пентезилея», симфоническая поэма по трагедии Клейста (1883—1885)
- Итальянская серенада для струнного квартета (1887, обработка для малого оркестра — 1892)

О п е р ы

«Коррехидор», либретто Майредер по д'Аларкону (1895)
«Мануэль Венегас», либретто Хёрнес по д'Аларкону (1897, не закончена)

Музыка к драме

«Празднество в Сольхауге» Ибсена (1890—1891)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Васина-Гроссман В.* На рубеже столетий // *Васина-Гроссман В.* Романтическая песня XIX века. М., 1966. С. 301—352.
- Вульфийус П.* Гуго Вольф: К столетию со дня рождения // *Вульфийус П.* Статьи. Воспоминания. Публицистика. М., 1980. С. 71—89.
- Вульфийус П.* Гуго Вольф и его «Стихотворения Эйхендорфа». М., 1970.
- Роллан Р.* Хуго Вольф // *Роллан Р.* Музыкально-историческое наследие. М., 1989. Вып. 4: Музыканты наших дней. С. 117—134.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВЕНГРИИ¹

ВВЕДЕНИЕ

Исторические судьбы венгерского народа. Расцвет национальной культуры к середине XIX века. Народная музыка — крестьянская, куруцкая, городская. Стиль вербунокш

1

В 1526 году в битве с турками при Мохаче Венгрия на три с половиной столетия утратила государственную независимость. Ее большая часть вплоть до конца XVII века находилась под игом турок; западная же Венгрия вместе с Чехией оказалась под властью австрийских Габсбургов. Страна была раздроблена на три части, из которых только Эрдейское княжество (Трансильвания), лавируя между двумя могущественными владыками, сохраняло относительную независимость.

На протяжении XVII века австрийцы постепенно вытеснили турок из Венгрии, но национальный гнет не ослабел. Ответом служили многочисленные восстания, потрясавшие всю страну. Наиболее грозной была война *куруцев* («крестоносцев» — в основном крепостных крестьян), возглавленная трансильванским князем Ференцем Ракоци II, которая продолжалась 8 лет (1703—1711). Народные песни прославляли доблесть куруцкого воинства, а после разгрома восстания оплакивали горестную судьбу изгнанников.

¹ Эта глава написана совместно с кандидатом искусствоведения А. Кенигсберг.

С 1784 года по всей Австрийской империи государственным языком объявляется немецкий — таким путем Габсбурги пытались подчинить своему влиянию многонациональную страну. На этом языке учили в иезуитских школах, в которые принимали лишь детей, говорящих по-немецки, на этом языке шли театральные представления. В защиту родного языка подымается мощное патриотическое движение, охватившее самые различные слои населения.

Это движение совпало с новой волной национально-освободительной борьбы, обострившейся под влиянием революционных событий во Франции. В конце XVIII века в Венгрии возникли тайные заговорщицкие организации, ставившие своей целью не только освобождение от власти Габсбургов, но и революционное переустройство общества, установление республиканского режима. Заговор был раскрыт, многие участники казнены, другие заточены в тюрьмы или изгнаны из страны. Среди них первые венгерские просветители — переводчик «Марсельезы» поэт Ференц Вершеги, поэт и критик Ференц Казинци. Спасшись от смертной казни и выйдя из тюрьмы после семилетнего заключения, Казинци возглавил литературную жизнь Венгрии начала XIX века.

Широкое просветительское движение способствовало важным сдвигам в развитии национальной культуры. Вот хроника наиболее примечательных фактов:

1779 — организуется Венгерское патриотическое товарищество в Пеште;

1789 — издается на родном языке литературный журнал «Венгерский музей»;

1790 — даются спектакли венгерской театральной труппы в Буде (за 6 недель поставлено 19 пьес);

1793 — премьера в Буде первой венгерской комедии с музыкой («трагикомической оперы») «Принц Пикко и Ютка Пержи» Йожефа Худи;

1796 — начинаются представления передвижных трупп венгерского «бродячего театра», актеров которого народ назвал «апостолами венгерского языка»;

1819 — открывается консерватория в Коложваре (Клаузенбурге; ныне Клуж, Румыния);

1822 — премьера первой венгерской оперы (на исторический сюжет) «Бегство Белы» Йожефа Рузички;

1825 — учреждается венгерская академия наук.

Деятели первой волны просветительства — движения «за обновление языка и возрождение литературы» — являются крупные поэты и драматурги: Михай Фазекаш (1766—1828) — автор популярнейшей антикрепостнической поэмы «Мати Лудаш» (1804), в которой воспеваются ум, сметка и находчивость простого крестьянского парня, мстящего помещику за притеснения (имя этого веселого народного героя стало в Венгрии нарицательным); Михай Витез Чокони (1773—1805) — живший в нищете и безвременно погибший от чахотки драматург и поэт, который писал стихи в духе народных песен (поэты следующих поколений называли его своим учителем); Ференц Кельчеи (1790—1838) — автор патриотических стихов, в их числе «Гимн» (1823).

В тот же период творит крупнейший венгерский драматург Йожеф Катона (1792—1830). Его основное произведение — историческая драма «Банк-бан»², в которой с огромной силой запечатлена ненависть народа к чужеземным угнетателям и впервые на венгерской сцене выведен образ крепостного крестьянина, гневно обличающего правителей — виновников бедствий родной страны³.

Второй этап освободительной борьбы получил название «эпохи реформ» (1825—1848). В 1825 году, после 13-летнего перерыва, снова собрался венгерский сейм; здесь был поднят вопрос о правах венгерского языка (официально признан лишь в 1844 году). Во главе либералов стоял граф Иштван Сеченьи (1792—1860); демократическое крыло возглавлял Лайош Кошут (1802—1894), будущий вождь революции 1848—1849 годов. Поэты и писатели этого второго поколения группируются вокруг альманаха «Аврора» (1822). Их творчество знаменует расцвет романтизма.

Среди них Йожеф Этвёш (1813—1871), автор исторического романа о крупнейшем крестьянском восстании под руководством Дьёрдя Дожи «Венгрия в 1514 году», общественный деятель, министр просвещения в первом венгерском правительстве после рево-

² Банк — венгерская форма имени Бенедикт; бан — наместник, правитель, воевода.

³ Это крупнейшее достижение венгерской драматургии долгие годы оставалось неизвестным: пьеса, написанная в 1815 году и переработанная в 1820-м, впервые была поставлена через три года после смерти Катона в маленьком провинциальном городке и только в 1839 году попала на сцену Национального театра в Пеште, где потерпела провал. Лишь в предреволюционные годы пьеса «Банк-бан» получила признание и была по требованию народа исполнена в первый день революции — 15 марта 1848 года.

люции 1848 года; Янош Г а р а и (1812—1853), воплотивший в двух небольших поэмах образ популярнейшего героя народных сказок — отставного солдата, хвастуна и вряля Яноша Хари⁴. В предреволюционную эпоху выдвигаются два крупнейших поэта: Михай В ё р ё ш м а р т и (1800—1855), в чьих мрачных, трагических стихах отчаяние своеобразно сочетается с верой в грядущую революцию, и Шандор П е т ё ф и (1823—1849). «У прекрасной, огневой венгерской нации нет более великого сына, чем он, — писал о Петёфи чешский поэт Ян Неруда. — Если бы об этой нации мы не знали ничего и знали бы только стихи Петёфи, то этим самым мы нащупали бы ее тончайший нерв». Гениальный поэт Венгрии Петёфи отдал не только свой талант, но и жизнь делу революции — он погиб в одном из последних боев 1849 года.

Подъем освободительного движения, наряду с расцветом литературы и театра, вызвал рост музыкальной культуры. Большим событием в жизни страны явилось открытие Национального театра (1837), где шли оперные и драматические спектакли на венгерском языке. Вслед за консерваторией в Коложваре открывается консерватория в Араде (1833) и наконец в Пеште (1840). Последняя была создана во многом усилиями Листа, который в первый же свой приезд на родину (1839—1840) дал ряд благотворительных концертов в фонд основания консерватории. Ею руководило Музыкальное общество, во главе которого стоял фольклорист Габор Матраи, издавший в конце 20-х годов сборник городских народных песен. Вскоре появились другие аналогичные сборники.

Разгром революции 1848—1849 годов затормозил развитие национальной культуры Венгрии. Государственным языком вновь объявлен немецкий (вплоть до 1860 года). Передовые произведения запрещены, «Банк-бан» снят со сцены (до 1858 года), многие деятели культуры вынуждены эмигрировать, кто-то покончил с собой, лишился рассудка. В литературе все громче звучат настроения отчаяния, разочарованности, трагизма. Наиболее ярко они сказались в творчестве выдающегося драматурга Имре М а д а ч а (1823—1864), в частности в его лучшем произведении — философской драме «Трагедия человека» (1861), своеобразном варианте «Фауста».

В 60-х годах вновь вспыхивают политические волнения. Ослабленная борьбой с воссоединяющейся Италией (где в рядах га-

⁴ На основе этих поэм написана комическая опера «Янош Хари» Золтана Кодая (1926).

рибальдийцев сражается венгерский отряд Кошута) и соперничеством с Пруссией, Австрия вынуждена пойти на уступки: в 1867 году образуется двуединая Австро-Венгерская монархия, просуществовавшая до 1918 года. Страна переживает интенсивное экономическое развитие. Растут города, в 1872 году Буда, древняя столица Венгрии, расположенная на правом берегу Дуная, сливается с левобережным Пештом; образовавшийся таким образом Будапешт становится крупным культурным центром.

В этот период выдвигается плодовитейший автор многотомных романов Мор Йокаи (1825—1904) — «венгерский Дюма», ряд романистов и драматургов, разоблачавших мораль и нравы современного общества. Возникает широкий интерес к русской литературе (первая критическая статья о ней — «Русская поэзия» — появилась еще в 1828 году); за короткое время выходит несколько сотен переводов (особой любовью пользуется «Евгений Онегин», выдержавший несколько изданий). Расцветает венгерская живопись. Крупнейший реалист Михай Мункачи запечатлевает в своих картинах образы обездоленных простых людей Венгрии (ему принадлежит также портрет Листа и картина «Смерть Моцарта»).

2

Венгерский народ обладает древней музыкальной культурой, но старинные эпические произведения, особенно преследовавшиеся чужеземными правителями, не сохранились. С горечью писал об этом выдающийся поэт XIX века Янош Арань: «Мы, венгры, не столь счастливый народ, чтобы иметь возможность гордо указывать на древние корни нашей литературы, на народный наивный, но все-таки национально самостоятельный эпос. Мы только понаслышке знаем о тех песнях, которые распевались за столами Арпада, Эндре, Матьяша⁵, но мы не можем повторить ни одной их строчки, не можем напеть ни одного звука этих песен».

Старинные песни, вынесенные венграми со своей древней родины, находившейся между Волгой и Уралом, родственны напевам марийцев и чувашей (а также других угро-финских народностей, живущих в России). Все венгерские песни одноголосны. В них господствует пентатоника, характерна простота формы: мелодия звучит дважды, второй раз — на квинту ниже. К древнейшему

⁵ Венгерские короли X—XV веков.

слою относятся несложные по мелодике и ритму детские песни и близкие к ним по складу рождественские колядки. Иной характер у похоронных плачей — напевы свободно-импровизационные, речитативные. Носителями этого старого слоя народных песен были сказители — *регёши, хегедёши*; они аккомпанировали себе на струнном щипковом инструменте, называемом *кобоз*.

В XVI—XVII веках создаются исторические песни, повествующие о славных подвигах или о бедствиях родины (например, стихотворная история Банк-бана, летопись в стихах о короле Матьяше — Матвее Корвине и другие); они распевались в деревнях еще в начале XX века. Их мелодии выдержаны в свободно-речитативной манере *parlando rubato*, нередко с синкопами, что вызывается характером венгерской речи — очень активной, «взрывчатой», с обязательным ударением на первом слоге и разделением гласных на краткие и длинные.

Удивительной красотой отличаются лирические крестьянские песни, разнообразные по характеру и настроению. Среди них встречаются: а) несложные песни, сохранившие древний пентатонический звукоряд; б) протяжные песни в свободном движении (*tempo rubato*), без определенной метрической сетки; в) подвижные песни с четким ритмом, танцевального склада (*tempo giusto*):

99а *Andante*

"Лети, павлин"



99б *Rubato*

"За Тисой, за Дунаем"



99в *Tempo giusto*

"Как красив лес"



Важное место в жизни венгерского народа занимают мужские танцы удали, молодечества — они исполняются с топориками (*гондатани*), с саблями (*хайдутани*); особенно популярен на протяжении веков хайдутанц («танец гайдуков»), поражающий своими смелыми прыжками. Известны в Венгрии и хороводы (*кёртани*). Шуточным складом отличается *канастанц* («танец свинопаса»), сопровождаемый выкриками; для него характерны пентатонические обороты, ровное движение восьмыми с повторяющейся ритмической формулой, нисходящая мелодическая линия от верхней тоники к нижней.

Деревенские инструментальные ансамбли, сопровождающие танцы, невелики (один солист и один-два аккомпанирующих скрипача). Из духовых инструментов распространены *воловий рог*, *волынка* (носящая славянское наименование *дуда*), *фуруйя* (дудки различных размеров — от 30 до 60—90 сантиметров длиной, с пронзительным звуком), *кларнет*. Иногда фуруйя сочетается с волынккой или *цитрой* (инструмент типа гусель, иначе называемый *тамбуром*). Нередко встречается *тарогато* — гобой, резкое звучание которого напоминает военные фанфары (по происхождению его считают родственным восточному сурнаю); это любимый инструмент куруцев.

Особый слой венгерского фольклора составляют куруцкие песни, послужившие связующим звеном между древним пластом крестьянской песенности и новым, городским фольклором, формирующимся в XVIII — начале XIX века. Куруцкие песни были широко популярны в XIX веке, в эпоху подъема революционного движения. Уже в XX столетии Золтан Кодай записал у старика крестьянина вариант песни о Ракоци:

100

Moderato

Песня о Ракоци



По образцу куруцких создавались песни революции 1848 года, многие из которых посвящены Кошуту. Это характерные примеры нового, городского слоя народной музыки, получившего название стиль в е р б у н к о ш (пример 101).

101 Rubato

Песня о Кошуте



Стиль вербункош — широкое понятие: это и манера исполнения, и склад музыки — преимущественно инструментальной, и сам танец. Слово «вербунк», или «вербункош», происходит от немецкого «Werbung» — вербовка. В памяти народа живо запечатлелась насильственная вербовка венгерских рекрутов в австрийскую армию, когда крестьян спаивали вином, оглушали музыкой, танцами; множество народных песен посвящено этому. Черты, свойственные стилю вербункош, отличны от особенностей старинной крестьянской песни. Ему присущ горделивый рыцарский характер, импровизационность, патетика, драматическая напряженность, что порождает разнообразие акцентов, ритмические перебои, синкопы, богатство украшений, специфические кадансы, нередко с пунктирным ритмом — они получили название «каданс со шпорами». Страстная напряженность звучания подчеркнута нередко использованием минорного лада с двумя увеличенными секундами, именуемого «цыганской гаммой»:

102a Andante

Янош Бихари. Лашан

1026 Moderato

"Цыган, цыган"



Стиль вербункош породил новые танцы. Наиболее известен огневой, зажигательный двухдольный *чардаш* («танец в кабачке»), завоевавший повсеместную популярность в 30—40-е годы XIX века. Он строится на сопоставлении двух (или более) эпизодов по принципу «медленно — быстро», что особенно обостряет внутреннюю контрастность, динамику музыки. Такое чередование носит по-венгерски название *лашу — фриш*, а сами эпизоды именуются: медленный — *лашан*, быстрый — *фришка*.

Помимо танцев для стиля вербункош чрезвычайно характерны медленные, задумчивые напевы свободно-импровизационного склада, называемые *халгато нота*, что означает «пьеса для слушания» — в отличие от танца или песни. Нередко такой напев играет роль лашана, за которым в качестве фришки следует чардаш. Обычный ансамбль для исполнения этих танцев — скрипка, кларнет, цимбалы и виолончель (4—6 исполнителей); иногда добавляются альт, контрабас, а кларнет заменяется свирелью или тарогато.

Большую роль в распространении венгерской городской музыки, в обнаружении ее характерных черт сыграли цыгане (кстати, непременные участники «музыкального оформления» вербовки). По всей Венгрии бродячие цыганские оркестры с прославленными скрипачами-виртуозами исполняли страстные, зажигательные напевы. Импровизационность музыки особенно подчеркивалась своеобразным звучанием цимбал — инструмента, мало распространенного в крестьянском быту. Впоследствии музыку вербункоша начали называть цыганской. Так же называл ее Лист, восхищавшийся игрой цыган и посвятивший им специальную книгу «О цыганах и их музыке в

Венгрии» (1860). Однако исследования фольклористов XX века, и прежде всего Бартока и Кодая, показали, что подобное утверждение неверно. «Эту музыку совершенно ошибочно называют цыганской, — писал Барток, — так как она не что иное, как профессиональная музыка народного характера, иными словами — венгерская музыка, исполняемая, но не создаваемая городскими цыганскими оркестрами».

Во главе таких оркестров стояли представители разных национальностей, часто — люди ярких, незаурядных жизненных судеб: венгр Янош Л а в о т т а (1763—1820), променявший Пештский университет, где он готовился стать юристом, на оркестр бродячей труппы комедиантов; чех Антон (по-венгерски Антал) Ч е р м а к (1774—1822), игравший, в частности, в Петербурге перед императором Александром I; самый знаменитый среди них — цыган Янош Б и х а р и (1764—1827).

Последнему приписывается создание (скорее, это обработка) наиболее известного произведения стиля вербункош — Ракоци-марша, ставшего гимном революции 1848 года. Берлиоз назвал его «знаменитой, можно сказать, священной темой, заставлявшей в течение стольких лет биться венгерские сердца, опьяняя их энтузиазмом свободы и славы»⁶.

Именно стиль вербункош, а не старинная крестьянская песня нашел отражение в музыке композиторов других национальностей, соприкасавшихся с Венгрией (Гайдна, Бетховена, Шуберта, позже И. Штрауса, Брамса). На стиль вербункош опирались в своем творчестве и венгерские композиторы XIX века — Эркель и Лист, которые сделали венгерскую музыку достоянием всего мира.

⁶ Лист играл Ракоци-марш во время первой поездки по Венгрии в 1839 году, в начале 50-х превратил его в Пятнадцатую венгерскую рапсодию, а затем обработал для оркестра; Берлиоз включил свою обработку в первую часть драматической легенды «Осуждение Фауста» (1846); известны обработки Черни (1834, для фортепиано), Ланнера (для оркестра), Эркеля (1840, для фортепиано, с посвящением Листу).

ФЕРЕНЦ ЭРКЕЛЬ (1810—1893)

Жизненный и творческий путь. Значение опер Эркеля и его общественной деятельности в развитии венгерской музыкальной культуры XIX века. «Ласло Хуньяди» и «Банк-бан» — его лучшие произведения. Расцвет музыкальной жизни Венгрии в последние десятилетия XIX века

1

Подобно Монюшко в Польше или Сметане в Чехии, Эркель является основоположником национальной оперы. Своей активной музыкально-общественной деятельностью он способствовал расцвету отечественной культуры.

Ференц Эркель родился 7 ноября 1810 года в городе Дьюла, на юго-востоке Венгрии, в семье музыкантов. Отец его, учитель немецкой школы и регент церковного хора, сам учил сына игре на рояле. Мальчик проявил незаурядные музыкальные способности и был послан в Пожонь (по-немецки Пресбург, ныне столица Словакии Братислава). Здесь под руководством Генриха Кляйна (друга Бетховена) Эркель сделал необычайно быстрые успехи и вскоре стал известен в кругах любителей музыки. Однако отец надеялся видеть его чиновником, и Эркелю пришлось выдержать борьбу с семьей, прежде чем полностью посвятить себя артистической карьере.

В конце 20-х годов он выступает с концертами в различных городах страны, а 1830—1837 годы проводит в столице Трансильвании Коложваре (Клаузенбурге), где интенсивно работает как пианист, педагог и дирижер.

Пребывание в Трансильвании способствовало пробуждению у Эркеля интереса к фольклору. «Там запала мне в сердце венгерская музыка, которой мы пренебрегали, — вспоминал впоследствии композитор, — там она заполонила всю мою душу потоком самых прекрасных песен Венгрии, и от них я уже был не в состоянии освободиться до тех пор, пока не излил всего того, что, как мне казалось, действительно должно было излиться».

Известность Эркеля как дирижера за годы пребывания в Коложваре настолько возросла, что в 1838 году он смог возглавить в Пеште оперную труппу недавно открытого Национального театра. Про-

явив колоссальную энергию и организаторский талант, Эркель сам подбирал артистов, намечал репертуар, проводил репетиции. Берлиоз, встретившийся с ним во время посещения Венгрии, высоко оценил его дирижерское мастерство.

В атмосфере общественного подъема перед революцией 1848 года возникают патриотические произведения Эркеля. Одним из первых была фортепианная фантазия на трансильванскую народную тему, о которой Эркель говорил, что «вместе с ней родилась на свет наша венгерская музыка». Широкую популярность приобрел его «Гимн» (1845) на слова Кельчеи. Но основное внимание уделял Эркель оперному жанру. Он нашел чуткого сотрудника в лице Бени Эгреси, литератора и музыканта, на либретто которого создал свои лучшие оперы.

Первая из них — «Мария Баторий» была написана в краткие сроки и в 1840 году поставлена с шумным успехом. Критика с энтузиазмом приветствовала рождение венгерской оперы, подчеркивая ярко национальный склад музыки. Окрыленный успехом Эркель сочинил вторую оперу — «Ласло Хуньяди» (1844); ее постановка под управлением автора вызвала бурный восторг публики. Через год Эркель дописал к «Ласло Хуньяди» увертюру, которая нередко исполнялась и в концертах. Во время своего приезда в Венгрию в 1846 году ею дирижировал Лист, создавший тогда же концертную фантазию на темы оперы.

Едва закончив «Ласло Хуньяди», композитор принялся за работу над своим центральным произведением — оперой «Банк-бан» по драме Катоны. Сочинение ее было прервано революционными событиями. Но и наступление реакции, полицейский гнет и преследования не заставили Эркеля отказаться от своего замысла. Около 10 лет пришлось ему ждать постановки, и наконец в 1861 году на сцене Национального театра состоялась премьера «Банк-бана», сопровождавшаяся патриотическими демонстрациями.

В эти годы общественная деятельность Эркеля приобретает большой размах. В 1853 году он организует филармонию, в 1867-м — Певческое общество. В 1875 году произошло важное событие в музыкальной жизни Будапешта: после длительных хлопот и энергичных усилий Листа была открыта Венгерская национальная академия музыки, избравшая его почетным президентом, а Эркеля — директором. В течение 14 лет последний руководил музыкальной академией и вел в ней фортепианный класс. Лист высоко оценивал деятельность Эркеля; он писал: «Вот уже тридцать с лишним лет

ваши произведения достойно представляют и двигают вперед венгерскую музыку. Беречь ее, хранить и развивать — дело Будапештской музыкальной академии. А ее авторитет в этой области и успех в выполнении всех задач обеспечен вашей чуткой заботой в качестве ее директора».

Свои силы в композиции пробуют и трое сыновей Эркеля⁷. Вскоре они начинают сотрудничать с отцом, и, как предполагают, все оперы Ференца Эркеля после «Банк-бана» (за исключением единственной комической оперы «Шаролта», написанной в 1862 году) являются плодом такого сотрудничества. Это «Дьёрдь Дожа» (1867), «Дьёрдь Бранкович» (1874), «Безымянные герои» (1880), «Король Иштван» (1884). Несмотря на присущие им художественные достоинства, неровность стиля обусловила меньшую популярность этих произведений по сравнению с предшествующими.

В 1888 году Будапешт торжественно отмечал 50-летие деятельности Эркеля как оперного дирижера. В праздничной обстановке состоялось исполнение «Ласло Хуньяди» под управлением автора⁸. Два года спустя Эркель в последний раз появился перед публикой как пианист — на праздновании своего 80-летия он выступил с Ре-минорным концертом Моцарта, исполнением которого славился в молодости.

Умер Эркель 15 июня 1893 года. Через три года ему был поставлен памятник в родном городе.

⁷ Дьюла Э р к е л ь (1842—1909) играл в оркестре Национального театра, затем был дирижером там же (1863—1889), с 1880 года стал профессором музыкальной академии; в 1891 году написал музыку к «Трагедии человека» Мадача. Элек Э р к е л ь (1843—1893) — автор оперетт (одна из них — «Темпефеи», по пьесе Чоконай). Шандор Э р к е л ь (1846—1900) играл в оркестре Национального театра, в 1874 году стал там же дирижером хора, через год — первым дирижером и с 1876 года — музыкальным руководителем; он был преемником отца в руководстве филармонией; в 1865 году была поставлена его комическая опера «Чобанец». Четвертый сын, Ласло Э р к е л ь (1844—1896), также посвятил себя музыке, но не сочинял — он был педагогом по фортепиано (в частности, учителем Бартока) и дирижером хора.

⁸ К этому времени (1884) открылось новое здание оперного театра, строительство которого продолжалось 9 лет; средства, как в свое время в Праге, собирались по всей стране по подписке.

2

В лучших произведениях Эркеля — «Ласло Хуньяди» и «Банкбан» — проявились типичные для его творчества черты и вместе с тем определились основные особенности венгерской национальной оперы. Она родилась как опера историко-романтическая и на первых порах испытала сильные итальянские влияния. Но и в зрелых произведениях Эркеля ощущается благотворное воздействие Верди. Это заметно и в музыкальном языке, и в драматургии — в принципах трактовки остро драматического сюжета, в показе сильных страстей. Подобно Верди, Эркель в событиях отечественной истории искал лишь то, что прямо перекликалось с современностью. И не случайно один из австрийских верноподданных, называя Эркеля и его либреттиста «опасными людьми», писал: «Ни одна их опера не обходится без эпизодов, вызывающих ненависть к аристократам, без убийства короля или королевы». Не случайно также «Л а с л о Х у н ь я д и» подвергался преследованиям австрийской цензуры, а хор финала I акта (ликование венгров по поводу убийства ненавистного королевского советника-чужеземца) приобрел широкую популярность и стал революционной песней.

Действие оперы относится к 1456 году, но оно насыщено чувствами, волновавшими современников композитора⁹. Король-чужеземец из ненавистного рода Габсбургов, вероломно нарушающий клятву, противопоставлен сыновьям венгерского героя, победителя турецких полчищ Яноша Хуньяди. Мечты юного Матьяша о грядущей славе родины, нравственная стойкость и верность в любви невесты Ласло, душевные волнения его матери, скорбь самого Ласло, схваченного во время свадьбы и брошенного в темницу, — вся личная жизнь героев разворачивается на фоне политических заговоров, народных восстаний, убийств и казней.

⁹ В основу оперы положен исторический факт. После гибели в 1456 году славного полководца Яноша Хуньяди, бывшего правителем Венгрии при молодом короле Ласло V, осталось два сына — Ласло и юный Матьяш. Окруженный австрийскими советниками король, опасаясь притязаний старшего — Ласло Хуньяди, любимого народом, приказал его схватить и казнить. Это вызвало восстание венгров против короля-чужеземца; он бежал в Прагу, где и умер. А королем Венгрии был избран Матьяш (Матвей Корвин), при котором страна достигла могущества и расцвета. Действие оперы начинается после гибели Яноша Хуньяди и заканчивается казнью Ласло, ложно обвиненного в измене.

Массовые народные сцены особенно удались Эркелю. Таков финал I акта — убийство вероломного королевского советника, ненавидевшего венгров, и ликование патриотов. Финал II акта — клятва короля — решен в ином плане: это монументальная ораториальная сцена. И снова другое решение — в финале III акта: оживленная бытовая картина свадьбы с веселыми песнями и танцами обрывается внезапной катастрофой: Ласло схвачен по приказу короля.

Лучший акт в опере — последний, IV. Ласло Хуньяди томится в темнице. Его переживания переданы в оркестровом вступлении, носящем название «Лебединая песня»:

"Ласло Хуньяди". "Лебединая песня"
(вступление к IV действию)

103 *Andante sostenuto*

p rubato

meno p *veloce*

rit.

Как и увертюра, это типичный образец стиля вербункош, с его свободным, импровизационным характером, сменой темпа и дина-

мики, страстной, напряженной мелодикой. Выразительное ариозо Ласло и терцет (прощание с невестой) сменяются мрачным похоронным маршем. Единая линия нарастания приводит к мастерски написанной сквозной финальной сцене, где переданы противоречивые чувства свидетелей казни: гнев, надежда, отчаяние матери, скорбь народа, проклятия вероломному королю.

Достижения предшествующей оперы закреплены в «Б а н к - б а н е». Как и в «Ласло Хуньяди», Эркель обратился к эпизоду из отдаленного исторического прошлого Венгрии, который особенно актуально звучал после разгрома революции 1848 года.

Время действия — 1213 год. Пока король Эндре II сражается за пределами родной страны, в Венгрии хозяйничают чужеземцы: королева Гертруда — меранская принцесса (немка), ненавидящая венгров, и ее развратный брат, герцог Отто. Он с помощью королевы всячески стремится соблазнить прекрасную Мелинду, жену королевского наместника Банк-бана, но, встретив отпор, опаивает ее сонным зельем. Мелинда теряет рассудок и с маленьким сыном на руках находит смерть в волнах Тисы. Против королевы зреет заговор во главе с пылким Петур-баном. Однако убивают королеву не заговорщики, а Банк. Когда вернувшийся с победой король над ее гробом творит суд и расправу, Банк смело признается в содеянном и, не вынеся известия о гибели жены и сына, умирает. Реквием по королеве перерастает в оплакивание ее убийцы¹⁰.

По сравнению с «Ласло Хуньяди», в «Банк-бане» дано более лирическое решение сходного сюжета. Исторические условия, в которых Эркель писал оперу, вынудили композитора смягчить политическую остроту литературного первоисточника — драмы Катоны, запрещенной в то время цензурой. Если накануне революции 1848 года Эркель мог вывести на сцену восставших патриотов, то теперь ему пришлось ограничиться лишь показом назревающего заговора против королевы. Но зато в «Банк-бане» композитор подчеркнул тему борьбы против чужеземного ига и вместо пассивно страдающего, бездейственного Ласло Хуньяди выдвинул в качестве

¹⁰ В XX веке опера Эркеля несколько раз переделывалась различными венгерскими редакторами, и постановки ее, как и широко распространенный клавир, далеки от подлинника. В настоящей главе анализ дается по авторской партитуре.

героя человека сильного и мужественного, активно борющегося с угнетателями родной страны.

Основное внимание в опере уделено показу напряженных душевных переживаний Банка и Мелинды. Так, Эркель ввел большую сцену гибели Мелинды, отсутствующую в драме Катоны и ставшую кульминацией оперы. И хотя гибель героини не связана непосредственно с освободительной борьбой, Мелинда предстает своеобразным символом угнетенной австрийцами Венгрии: убийство Банком королевы является одновременно мстью и за поруганную честь жены, и за страдания родины. Как и в предшествующей опере, велика роль массовых сцен: все три акта заканчиваются обширными хоровыми финалами и такая же массовая сцена открывает I акт. В ней драматические события разворачиваются на фоне бала и сопоставляются по принципу контраста (вновь вспоминается Верди!). Образуется своеобразное рондо, где роль рефрена играют жанрово-бытовые номера — хор придворных в танцевальном ритме и сюита танцев (чужеземных, в том числе вальса, и венгерского чардаша). Им противостоят контрастные эпизоды, среди которых завоевавшая широкую популярность в Венгрии Горькая застольная Петура с мужским хором (на текст Вёрешмарти). Традиционный оперный жанр застольной Эркель насытил глубоким драматическим смыслом, а в музыке подчеркнул национальные черты:

104

[Allegro moderato]
Петур

Застольная (I акт, 1-я картина)

Коль серд - це от - да - ешь ты жен - ци - не, мой

друг, те - бя об - ман и ложь не вы - пус - тят из рук.

Образ главного героя наиболее широко раскрывается во II акте, который начинается героической арией Банка-бана о родине. Пластичная, выразительная, ярко национально окрашенная мелодия, богатая, красочная гармония, пафос глубокого чувства скорби по разрушенному семейному очагу и страдающей отчизне, выразительно воплощенные контрасты состояний делают эту арию одним из лучших и популярнейших номеров оперы. Впервые у Эркеля двухчастная ария не опирается на итальянский тип каватины-кабалетты и предстает разомкнутой, непосредственно переходя в дуэт.

105 [Andante] Ария Банка (II акт, 1-я картина)

Од - но свя - то - е бы - ло все - гда же -

лать - е у ме - ня - от - дать от - чиз - не по - мыс - лы, о -

чаг семь и хра - ня.

Край мой, край мой, ты до - ро - г мне!

О, как хо - чу всю жизнь от - дать мо - ей стра - не!

Героические черты образа Банка раскрыты в дуэте с королевой. Сцена насыщена драматическим действием и также незавершена, смыкаясь с последующим хором придворных, разыскивающих убийцу. Важную объединяющую роль играют остинато, как инструментальные, так и особенно выразительные вокальные — драматичные, декламационные.

Развернутая характеристика Мелинды заключена в ее дуэте с Банком во II акте и в картине на берегу Тисы в III (обе носят авторское обозначение «сцена»). Открывающая сцену с Банком ария Мелинды получила у обычно сдержанного Эркеля подчеркнута эмоциональную характеристику: «Кто тут не заплачет, у того вовсе нет чувства». Она отличается исключительной мелодической красотой, а импровизационный тип изложения, варьирование мотивов, впервые введенные в оперу цимбалы подчеркивают черты стиля вербункош (пример 106а).

106a

Andante con agitazione

Ария Мелинды (II акт, 2-я картина)

sf

5

6

О мой муж, у - бей ме - ня ты,

p dolce

смерть при - му са - ма из рук твоих!..

sf

3

3

3

Moderato

Сцена на берегу Тисы (III акт, 1-я картина)

1066

Мелинда

Спи,

сы - но - чек мой,

спи спо - кой - но,

pp dolce

ан - ге - лок мой, ан - ге - лок мой. Спи, сы - нок мой,

спи спо - кой-но. Ан - ге-лок мой, ан - ге - лок мой.

Картина на берегу Тисы — пример новаторской формы арии-сцены, опирающейся на жанр песни в самых разных его проявлениях. Одна из трех тем скорбного оркестрового вступления (наигрыш двух флейт-пикколо) — подлинная народная мелодия, записанная Габором Матраи. Вступление тематически подготавливает не только песни Мелинды, но и финал сцены. Оркестровая же тема надвигающейся бури играет важную драматургическую роль (параллелизм с душевным смятением героини); она вторгается в развитие первой части сцены и завершает всю картину.

В основе первой части сцены — две интонационно родственные песни (одна из них приведена в примере 106б), с рельефной мелодией в народном духе и строфической структурой.

Вместе с тем даже в лучшей сцене «Банк-бана» Эркель не отказывается от старых итальянских традиций — внешних эффектов, демонстрации технических возможностей певицы: во второй части вокальная партия Мелинды перенасыщена колоратурами и, несмотря на ритм чардаша, кажется копией многочисленных сцен сумасшествия, излюбленных в итальянских операх 20—30-х годов. Завершением служит виртуозная стретта с авторским обозначением *Allegro concertato*.

В «Банк-бане» возрастает значение оркестра, во владении которым проявляется зрелое мастерство Эркеля. Особенно велика роль оркестра в характеристике Мелинды: на непрерывном варьировании ее темы построено краткое лирическое трехчастное вступление

к опере; большое оркестровое заключение завершает сцену прощания Мелинды с Банком во II акте; значительна роль оркестровых эпизодов в сцене на берегу Тисы; реминисценция вступления к ней (наигрыш двух флейт-пикколо) возникает в финале оперы; инструментальное интермеццо рисует появление крестьянина Тиборца с телом Мелинды в последней картине. В сопровождение арии Мелинды из II акта введены солирующие инструменты (виола д'амур, цимбалы, арфа, английский рожок), используется такой эффект, как навязчиво повторяющаяся октава скрипок *pizzicato* в высоком регистре (мучительное воспоминание в помутившемся сознании героини) и т. д.

3

Оперы Эркеля явились высшим достижением этого жанра в венгерской музыкальной культуре XIX века. Однако они были не единственными. Одновременно с Эркелем пишет оперы крупный композитор и общественный деятель Михай Мошоньи (1814—1870). Наиболее известная его опера — «Прекрасная Илонка» на сюжет из народной поэзии была поставлена на сцене Национального театра вслед за «Банк-баном» (1861). Музыка ее ценил Лист, создавший на темы «Прекрасной Илонки» концертную фантазию для фортепиано.

Деятельность Мошоньи была разносторонней. Помимо опер он писал фортепианные пьесы, песни, оркестровые сочинения, мессы; участвовал в составлении сборников популярных напевов (некоторые из тем, сообщенных Мошоньи, использовал в своих произведениях Лист); явился одним из инициаторов создания первого венгерского музыкального журнала «Музыкальные листки» (1860).

«Кончина Мошоньи, — писал Лист, — наполняет наши сердца глубочайшей скорбью. Потеря его вызывает особенную печаль, когда думаешь о венгерской музыке, одним из благороднейших, мужественнейших и достойнейших представителей которой он был. Почтим же его память тем, что будем стремиться плодотворно следовать его примеру и указаниям».

В последней трети XIX века столица Венгрии становится крупным музыкальным центром. В 1863 году по приглашению Эркеля в Пешт приезжает Вагнер, в двух концертах познакомивший венгров с отрывками из своих опер. С 1870 года регулярно проводятся фестивали хоровых обществ, широкая сеть которых раскинулась

по всей стране, — их почетным дирижером является Эркель. Исполнением кантаты Листа, Девятой симфонии и «Фиделио» Пешт отмечает столетие со дня рождения Бетховена (1870). В начале следующего года постановка «Тангейзера» открывает серию вагнеровских спектаклей, которыми руководит Ганс Рихтер, приглашенный в Национальный театр. В конце века операми и симфоническими концертами в Будапеште дирижируют Густав Малер и Артур Никиш.

Такой расцвет музыкальной жизни Венгрии был во многом подготовлен и обусловлен деятельностью классика венгерской музыки — Ференца Листа.

СПИСОК ОПЕР ЭРКЕЛЯ

(всего 8)¹¹

- «Мария Баторий», либретто Эгреши (1840)
- «Ласло Хуньяди», либретто Эгреши (1844)
- «Банк-бан», либретто Эгреши (1861)
- «Шаролта», либретто Цанюги (1862)
- «Дьёрдь Дожа», либретто Сиглигети (1867)
- «Дьёрдь Бранкович», либретто Ормаи и Одри (1874)
- «Безымянные герои», либретто Тота (1880)
- «Король Иштван», либретто Варади (1885)

ФЕРЕНЦ ЛИСТ

(1811—1886)

Лист — классик венгерской музыки. Его связи с другими национальными культурами. Творческий облик, эстетические взгляды Листа. Программность — ведущий принцип его творчества

Лист — крупнейший композитор XIX века, гениальный новатор-пианист и дирижер, выдающийся музыкально-общественный деятель — является национальной гордостью венгерского народа. Но

¹¹ В скобках указываются даты постановок.

судьба его сложилась так, что он рано покинул родину, провел многие годы во Франции и Германии, лишь наездами бывая в Венгрии, и только к концу жизни подолгу жил в ней. Это определило сложность художественного облика Листа, его тесные связи с французской и немецкой культурами, от которых он многое взял, но которым и много дал своей кипучей творческой деятельностью. Ни история музыкальной жизни Парижа 30-х годов, ни история немецкой музыки середины XIX века не будут полными без имени Листа. Однако он принадлежит венгерской культуре, и вклад его в историю развития родной страны огромен.

Лист признавался, что, проведя годы юности во Франции, он привык считать ее своей родиной. «Здесь покоится прах моего отца, — писал он, — здесь, у священной могилы, нашло свое прибежище и первое мое горе. Как же мне было не почувствовать себя сыном страны, где я так много страдал и так сильно любил? Разве я мог вообразить, что родился в другой стране? Что в моих жилах течет другая кровь, что мои близкие живут где-то в другом месте?» Но, узнав в 1838 году о страшном бедствии — наводнении, постигшем Венгрию, он почувствовал себя глубоко потрясенным: «Эти переживания и чувства открыли мне смысл слова "родина"».

Лист постоянно подчеркивал, что является венгром. «Из всех ныне живущих художников, — утверждал он в 1847 году, — я единственный, кто с гордостью дерзает указывать на свою гордую родину. В то время как другие прозябали в мелких водоемах, я все время плыл вперед по полноводному морю великой нации. Я твердо верю в свою путеводную звезду; цель моей жизни заключается в том, чтобы Венгрия когда-нибудь с гордостью могла указать на меня». И то же он повторяет четверть века спустя: «Да позволено мне будет признаться в том, что, несмотря на мое достойное сожаления незнание венгерского языка, я от колыбели до могилы душой и телом остаюсь мадьяром и в соответствии с этим самым серьезным образом стремлюсь поддерживать и развивать венгерскую музыкальную культуру».

На протяжении всего своего творческого пути Лист обращался к венгерской тематике. В 1840 году он написал «Героический марш в венгерском стиле», в 1848-м — кантату «Венгрия», в 1849-м — знаменитое «Погребальное шествие» (в честь павших героев революции), в тот же период возникло несколько тетрадей «Венгерских национальных мелодий и рапсодий» (всего 21 пьеса). В центральный период творчества — 1850-е годы — создаются три симфони-

ческие поэмы, связанные с образами родины («Плач о героях», «Венгрия», «Битва гуннов») и 15 венгерских рапсодий, являющихся свободными обработками народных напевов. Венгерские темы звучат и в духовных произведениях Листа, написанных специально для Венгрии, — Гранской мессе, оратории «Легенда о святой Елизавете», Венгерской коронационной мессе. Еще чаще он обращается к венгерской тематике в 70—80-е годы — в песнях, фортепианных пьесах, обработках и фантазиях на темы сочинений венгерских композиторов.

Но эти произведения, многочисленные сами по себе (их число достигает 130), не являются обособленными в творчестве Листа. Другие сочинения, особенно героические, имеют с ними общие черты, отдельные специфические обороты и сходные принципы развития. Все произведения Листа написаны в едином стиле и обогащены достижениями европейского классического и романтического искусства. Именно потому он был первым композитором, выведшим венгерскую музыку на широкую мировую арену.

Однако не только судьба родины волновала Листа.

Еще в годы юности он мечтал о том, чтобы дать музыкальное образование широчайшим слоям народа, чтобы композиторы создавали песни по образцу «Марсельезы» и других революционных гимнов, подымавших массы на борьбу за освобождение. Лист воспел народное восстание в фортепианной пьесе «Лион» и призывал музыкантов не ограничиваться лишь концертами в пользу бедных: «Слишком долго во дворцах смотрели на них [музыкантов] как на придворную челядь и паразитов, слишком долго прославляли они любовные интриги сильных и радости богатых: настал наконец для них час пробуждать мужество в слабых и смягчать страдания угнетенных! Искусство должно внушить народу красоту, вдохновить на героические решения, разбудить гуманность, показать самого себя!» С годами это убеждение в высокой этической роли, которую искусство играет в жизни общества, вызвало просветительскую деятельность грандиозного размаха: Лист выступал как пианист, дирижер, критик — активный пропагандист лучших произведений прошлого и современности. Тому же была подчинена и его работа как педагога. И естественно, своим творчеством он хотел утвердить высокие художественные идеалы.

Лист — ярчайший представитель романтизма в музыке. Пылкий, восторженный, эмоционально неустойчивый, страстно ищущий, он, как и другие композиторы-романтики, прошел сквозь многие испы-

тания; его творческий путь был сложным и противоречивым. Лист жил в трудное время и, подобно Берлиозу и Вагнеру, не избежал колебаний и сомнений. «Наш век болен, и мы больны вместе с ним», — отвечал он на упреки в переменчивости своих взглядов. Но неизменным на протяжении всей долгой жизни оставалось необычайное моральное благородство его облика как художника и человека. «Быть воплощением нравственной чистоты и гуманности, приобретая это ценой лишений, мучительных жертв, служить мишенью для насмешек и зависти — вот обычный удел истинных мастеров искусства», — писал 24-летний Лист. И таков был он сам всегда. Напряженные искания и тяжелая борьба, титанический труд и упорство в преодолении препятствий сопутствовали ему всю жизнь.

Мысли о высоком социальном назначении музыки вдохновляли творчество Листа. Он стремился сделать свои произведения доступными самому широкому кругу слушателей, и именно этим объясняется его упорное тяготение к программности. Еще в 1837 году Лист в сжатой форме обосновывает необходимость программности в музыке и те основные принципы, которых он будет придерживаться на протяжении всего своего творчества: «Для некоторых художников их творчество — это их жизнь... В особенности музыкант, вдохновляемый природой, но не копирующий ее, высказывает в звуках сокровенные тайны своей судьбы. Он мыслит ими, воплощает чувства, говорит, но его язык произвольнее и неопределеннее всякого другого и, подобно прекрасным золотистым облакам, принимающим при заходе солнца любую форму, придаваемую им фантазией одинокого странника, слишком легко поддается самым различным толкованиям. Поэтому отнюдь не бесполезно и во всяком случае не смешно — как часто любят говорить, — если композитор в нескольких строках намечает эскиз своего произведения и, не впадая в мелочные подробности и детали, высказывает идею, послужившую ему основой для композиции. Тогда критика будет вольна хвалить или порицать более или менее удачное воплощение этой идеи».

Обращение Листа к программности было обусловлено всей направленностью его творческих устремлений. Он хотел говорить посредством искусства не с узким кружком ценителей, а с массами слушателей, волновать своей музыкой миллионы людей. Правда, его программность противоречива: стремясь воплотить большие мысли и чувства, он нередко впадал в абстракцию, в туманное фи-

лософствование и тем самым невольно ограничивал сферу воздействия своих произведений. Но в лучших из них преодолевалась эта отвлеченная неопределенность и смутность программы: создаваемые Листом музыкальные образы конкретны, доходчивы, темы выразительны и рельефны, форма ясна.

Исходя из принципов программности, Лист необычайно расширил выразительные ресурсы музыки, хронологически опередив в этом отношении даже Вагнера. Он обогатил сферу мелодики и одновременно стал одним из самых смелых новаторов XIX века в области гармонии. Лист является также создателем нового жанра симфонической поэмы и метода музыкального развития, именуемого монотематизмом. Особо значительны его достижения в области фортепианной техники и фактуры, ибо он был гениальным пианистом, равного которому не знала история.

Музыкальное наследие Листа огромно: оно насчитывает свыше 1200 произведений, из них более половины (649) оригинальных, остальные — переложения и транскрипции сочинений других авторов. Своему любимому инструменту — фортепиано Лист посвятил более 500 произведений. В них, как и в симфонических сочинениях, его новаторские устремления сказались в полную силу. Несомненную ценность представляют его вокальные произведения — духовные оратории, мессы, песни.

*Жизненный и творческий путь. Годы детства.
Лист в Париже. Годы странствий. Поездки в Венгрию
и Россию. Веймарский период. В Риме. Последние годы*

1

Ференц (Франц)¹² Лист родился 22 октября 1811 года в поместье венгерских князей Эстерхази, называвшемся по-немецки Райдинг, а

¹² С детских лет и до конца своих дней Лист именовал себя Францем; в Париже его называли Франсуа; в официальном свидетельстве о крещении, сделанном на латинском языке, он именуется Франциском (так его нередко называли и в России). Но исходя из национальной сущности гения Листа предпочтительна венгерская форма его имени — Ференц.

по-венгерски Доборьян. Предки его были крестьянами и ремесленниками, дед и отец многие годы находились на службе у князей Эстерхази. Стесненное материальное положение не позволило отцу будущего композитора посвятить себя любимому делу — музыке. Он мог отдавать ей лишь свободные часы, но, несмотря на это, добился значительных успехов в игре на фортепиано и виолончели, пробовал свои силы и в композиции. Жизнь в Эйзенштадте — главной княжеской резиденции — давала ему богатые музыкальные впечатления; он встречался там с Гайдном, в течение 30 лет руководившим княжеским оркестром, был дружен с известным пианистом Гуммелем (тоже уроженцем Венгрии). Однако за несколько лет до рождения Ференца он вынужден был покинуть Эйзенштадт, так как получил повышение по службе — место смотрителя овчарни в отдаленном поместье на западе Венгрии. Там же, в Райдинге, он женился на молодой австриячке, дочери булочника.

Горячая любовь отца к музыке передалась сыну. Поразительные музыкальные способности проявились у мальчика очень рано — он рос вундеркиндом. В шесть лет на вопрос старших, кем он хочет быть, Лист отвечал, указывая на портрет Бетховена: «Таким, как он». Первым его учителем фортепианной игры был отец, удивлявшийся необычному умению мальчика читать с листа и импровизировать. Листу не было еще девяти лет, когда он принял участие в благотворительном концерте, выступив с симфоническим оркестром, а в октябре 1820 года дал сольный концерт. Месяц спустя, после шумного успеха в Пресбурге (по-венгерски Пожонь, ныне — Братислава, столица Словакии), о Листе появился первый печатный отзыв в газете (принадлежащий перу профессора Кляйна, учителя Эркеля). Этот концерт стал поворотным событием: пять богатых венгерских магнатов решили оказать покровительство гениальному ребенку и выплачивать его отцу известную сумму денег, чтобы мальчик мог получить профессиональное музыкальное образование. Отец, боясь отпустить сына одного, оставил службу у Эстерхази и вместе с семьей в 1821 году переехал в Вену.

Первым музыкальным впечатлением Листа от столицы Австрии была игра знаменитого цыганского скрипача Яноша Бихари. Здесь же, в Вене, состоялась его встреча с Бетховеном (1823), которой Лист гордился всю жизнь: Бетховен, уже глухой, был на одном из концертов юного музыканта; не слыша его игры, он сумел угадать в нем великий талант и, подойдя к роялю, при всех обнял и поце-

ловал мальчика. Учителем Листа по фортепиано был в Вене Карл Черни, а по теории композиции — Антонио Сальери.

В эти годы крупнейший успех выпал на долю Листа в столице Венгрии Пеште. Затем последовали выступления в городах Германии, где газеты сравнивали Листа с юным Моцартом. Ободренный повсеместным успехом отец мечтал о продолжении музыкального образования сына в Париже, в прославленной консерватории, во главе которой стоял Луиджи Керубини.

В декабре 1823 года Лист приехал в Париж. Годы, проведенные во Франции, были периодом формирования молодого художника. Именно здесь развернулся его исполнительский талант, здесь под влиянием бурных революционных событий, в общении с выдающимися поэтами, музыкантами, философами сложились его эстетические взгляды, здесь он на собственном опыте познал ложь и лицемерие внешне блестящего, но пустого высшего общества.

Сразу же по приезде в Париж Лист пережил тяжелый удар: как иностранец, он не был принят в консерваторию. Пришлось довольствоваться частными уроками у композитора и дирижера итальянской оперы Фердинандо Паэра и профессора консерватории Антонина Рейхи (педагога по фортепиано у Листа после Черни не было). Чех по происхождению, друг Бетховена и учитель многих французских музыкантов, Рейха первым обратил внимание Листа на сокровищницу народных песен. В годы учения Листом было написано большое количество сочинений в различных жанрах, из которых самым крупным является одноактная опера «Дон Санчо, или Замок любви», поставленная в 1825 году.

Несмотря на обилие в Париже выдающихся виртуозов, выступления Листа-пианиста сопровождалась все более шумными восторгами публики. В течение трех лет после приезда в Париж он трижды концертировал в Англии, совершил две поездки по городам Франции, выступал в Швейцарии. Многочисленные концерты, напряженные занятия, сочинение музыки, чтение самых различных книг, которые Лист жадно поглощал одну за другой, — все это непомерно утомляло юношу. Отец, обеспокоенный состоянием здоровья сына, летом 1827 года повез его отдохнуть к морю, в Булонь. Но здесь Листа ждало страшное потрясение: отец тяжело заболел и вскоре умер у него на руках.

Впоследствии Лист так вспоминал о своей жизни в Париже: «Здесь протекли два периода моей жизни. Первый, когда отцовская воля вырвала меня из степей Венгрии, где я рос свободно и при-

волью среди диких орд, и бросила меня, несчастного ребенка, в салоны блестящего общества, отметившего меня позорно-лестным прозвищем "маленького чуда". С тех пор мною овладела ранняя меланхолия и лишь с отвращением переносил я дурно скрываемое пренебрежение к артисту, низводящее его до положения лакея. Позднее, когда смерть похитила у меня отца... я ощутил горькое отвращение к искусству, каким я его пред собой увидел, — униженным до степени более или менее терпимого ремесла, обреченным служить источником развлечений избранного общества. Я согласился бы скорее быть чем угодно на свете, только не музыкантом на содержании у богатых людей, покровительствуемым и оплачиваемым, как жонглер или ученая собачка...»

В эти годы разочарований Лист (как будет не раз на протяжении его творческого пути) обратился к религии, но и в ней не нашел ответа на волнующие его вопросы. Лист много читал, стремясь самостоятельно пополнить полученное в детстве скудное образование. Одному из знакомых он говорил в те годы о желании изучить всю французскую литературу. Особенно привлекали его философские труды, причем он без разбора читал и просветителей XVIII века, и современных клерикальных философов. Иногда Листом овладевала апатия, он по целым месяцам не выходил из своей комнаты, и в Париже даже распространился слух о его смерти (одна из газет посвятила Листу зимой 1828 года некролог).

Революция 1830 года вывела Листа из этого кризиса. По выражению его матери, «пушки излечили его». Подобно Берлиозу, писавшему в то время Фантастическую симфонию и обработавшему «Марсельезу», Лист был захвачен общим подъемом. У него возник замысел Революционной симфонии, которая была призвана воспеть историческую борьбу народов за освобождение. Лист думал положить в основу симфонии три героические темы: гуситскую песню «Пусть нам блаженная надежда будет утешением», протестантский хорал «Господь — твердыня наша» и «Марсельезу». Симфония осталась лишь в набросках; часть музыкального материала была использована в симфонической поэме «Плач о героях», написанной под впечатлением революционных событий 1848 года, а упомянутые темы обработаны в различных произведениях для фортепиано и органа.

Разбуженный Июльской революцией, Лист выходит из своего одиночества, усердно посещает лекции, театры, концерты, художественные салоны, увлекается различными социалистическими уче-

ниями — утопическим социализмом Сен-Симона, «христианским социализмом» аббата Ламенне. Он с восторгом принимает в них резкую критику капитализма, официальной католической церкви и прославление благородной миссии искусства, роли художника в обществе как жреца, пророка, страстно призывающего людей к утверждению светлых идеалов.

Расширяются связи Листа с выдающимися писателями и музыкантами, живущими в Париже. В конце 20-х — начале 30-х годов он часто встречается с Гюго, Жорж Санд, Ламартином. Их творчество вызывало восхищение Листа и не раз впоследствии вдохновляло на создание программных произведений.

В созревании таланта Листа важную роль сыграли три его современника-музыканта — Берлиоз, Паганини, Шопен.

С Берлиозом Лист познакомился накануне премьеры Фантастической симфонии. На концерте он демонстративно выражал шумный восторг, подчеркивая свою солидарность со смелыми новаторскими исканиями французского романтика. Фантастическая симфония явилась первой партитурой, переложенной Листом (в 1833 году) для фортепиано; за ней последовал ряд других произведений Берлиоза — его творчество открыло для Листа новые горизонты.

В марте 1831 года Лист услышал Паганини; концерты гениального скрипача произвели на Листа, по его собственным словам, «впечатление неслыханного чуда». Перед ним открылся новый путь подлинного виртуоза-исполнителя. Запершись дома, Лист начал упорно работать над своей техникой и одновременно писать фантазию на тему «Кампанеллы» Паганини; позже Лист сделал транскрипции его каприсов.

Встреча Листа с Шопеном произошла вскоре после приезда последнего в Париж, в конце 1831 года. Лист восхищался и необычайной тонкостью, поэтичностью Шопена-исполнителя, и самобытностью Шопена-композитора. Они часто выступали вместе в концертах. Лист играл произведения Шопена, причем тот сам признавался, что хотел бы научиться передавать свои этюды так, как это делает Лист. После смерти Шопена Лист посвятил ему проникнутую горячей любовью книгу, в которой дал проницательную оценку творчества великого польского композитора, подчеркнув (как и Шуман) его патристическую направленность, связь с родной землей.

Все эти впечатления парижских лет особенно сказались на исполнительстве Листа. Творчество же его в этот период малозначительно. Лист еще только искал свой путь; вслед за незрелыми юно-

шескими вещами появлялись бравурные виртуозные пьесы, которые он с успехом исполнял в концертах, а серьезные произведения (вроде Революционной симфонии) оставались лишь в набросках.

У Листа все более крепла неудовлетворенность своей жизнью в Париже. Он писал одной из учениц: «Более четырех месяцев я не имел ни сна, ни отдыха: аристократы по рождению, аристократы по таланту, аристократы по счастью, элегантно кокетство будуаров, тяжелая, удушливая атмосфера дипломатических салонов, бессмысленный шум раутов, зевание и крики "браво" на всех литературных и художественных вечерах, эгоистические и уязвленные друзья на балах, болтовня и глупости в обществе, за вечерним чаем, стыд и укоры совести на следующее утро, триумфы в салоне, свержусь критика и славословие в газетах всех направлений, разочарование в искусстве, успех у публики — все это выпало на мою долю, все это я пережил, перечувствовал, презирал, проклинал и оплакивал».

Решение покинуть Париж было ускорено событием в личной жизни Листа: он полюбил графиню Мари д'Агу (впоследствии писавшую повести и романы под псевдонимом Даниэль Стерн). Весной 1835 года они уехали в Швейцарию.

2

Начался новый период в творческом пути Листа — годы странствий (1835—1847). Это пора зрелости Листа-пианиста: годы учения окончены, их сменяют концертные поездки по всем странам Европы, принесшие ему мировую славу. И одновременно это первый плодотворный период творчества: композитор создает новаторские программные произведения для фортепиано, широко разрабатывает национальную венгерскую тематику, пишет песни, задумывает ряд крупных симфонических сочинений. Постепенно творчество приобретает для него не меньшее значение, чем исполнительство.

Четыре года (1835—1839) Лист по большей части вел уединенную жизнь в Швейцарии и Италии, жадно впитывая новые впечатления от величественной природы, от произведений старых итальянских мастеров. Эти впечатления способствовали созданию большого количества сочинений — они составили впоследствии первые две тетради фортепианного сборника «Годы странствий»,

где картины горной природы, зарисовки безмятежной жизни швейцарских пастухов сменяются музыкальным воплощением шедевров итальянской живописи, скульптуры, поэзии. (Первоначальная редакция швейцарской тетради — «Альбом путешественника», 1835—1836.) В то же время Лист продолжал работу над переложениями для фортепиано произведений других жанров, как симфонических (Бетховен), так и песенных (Шуберт).

В Женеве открылась еще одна сфера многогранной деятельности Листа: он выступил как музыкальный писатель (совместно с графиней д'Агу). Первый цикл его статей написан на тему, волновавшую Листа на протяжении всей жизни, — «О положении художников и об условиях их существования в обществе». Затем последовал другой цикл статей — «Письма бакалавра музыки», где он продолжал развивать важные мысли о положении художника в буржуазном обществе, о виртуозности, о возможностях фортепиано, о родстве всех видов искусства и т. п.

Не оставлял Лист и исполнительства. Он много работал над техникой, упорно искал новые выразительные возможности, заложенные в фортепиано, и задумал труд «Школа фортепианной игры». Эти поиски усилили интерес к педагогике — помимо занятий с частными учениками он вел класс в недавно открытой консерватории в Женеве. Но сам в эти годы выступал редко и большей частью с благотворительной целью.

Из концертов той поры надо отметить состязание с Тальбергом в начале 1837 года в Париже, куда Лист возвращался ежегодно на несколько месяцев. Выступления в Париже продемонстрировали стремительный рост его исполнительского таланта. Берлиоз в одной из статей назвал его «пианистом будущего». Небывалый успех ждал Листа весной следующего года в Вене. Он дал здесь целый цикл концертов в помощь пострадавшим от наводнения в Венгрии. После концертов он мечтал «с узелком за плечами пешком посетить уединеннейшие области Венгрии». Но тогда ему не удалось повидать родину — Лист еще полтора года пробыл в Италии. В Риме в 1839 году он дал один из первых в истории музыки клавирабендов — сольный концерт без участия других исполнителей. Тогда же возникли замыслы крупных произведений — симфоний «Данте» и «Фауст», «Пляски смерти» для фортепиано с оркестром, реализованные много лет спустя. В ноябре 1839 года Лист вновь выступил с концертами в Вене и на протяжении ближайших восьми лет совершил триумфальное турне по странам Европы.

Сначала он осуществил свою мечту и посетил родину. Первый концерт состоялся в Пожони, где Лист выступал еще девятилетним ребенком. Теперь его приветствовали как национального героя. Толпы народа встречали Листа на берегу Дуная. Венгерский сейм прервал свою работу, чтобы его представители могли послушать игру знаменитого пианиста. На концерте исполнение только что обработанного Листом Ракоци-марша вызвало взрыв энтузиазма и крики «Ejjen!» («Да здравствует!») В столице Венгрии Пеште в день прибытия Листа было устроено празднество и исполнена специально написанная по этому поводу кантата, заканчивавшаяся словами: «Франц Лист, твоя родина гордится тобой!» 4 января 1840 года в Национальном театре состоялось торжественное чествование композитора, во время которого ему была вручена драгоценная сабля — символ доблести и чести. Затем огромные толпы народа приняли участие в факельном шествии по улицам с возгласами «Да здравствует Лист!». Столица Венгрии избрала его своим почетным гражданином, Вёрёшмарти посвятил ему большое стихотворение. На одном из концертов Листа присутствовал Петёфи, который позже в своей речи по поводу годовщины рождения композитора с восторгом вспоминал об этом дне.

Находясь в Венгрии, Лист живо интересовался народной музыкой, слушал игру цыганских оркестров, записывал песни, изучал фольклорные сборники. Все это послужило основой для создания «Венгерских национальных мелодий и рапсодий». Стремясь способствовать развитию музыкальной культуры своей родины, Лист явился инициатором основания консерватории в Пеште (1840). После посещения родной деревни композитор вновь на долгие годы расстался с Венгрией.

Отсюда он направился в Прагу, затем выступал в городах Германии, Англии, Бельгии, Дании, наезжая временами в Париж. Причем выступал уже не только как пианист, но и как дирижер (впервые Лист дирижировал в 1840 году в Пеште). В марте 1842 года начались его концерты в России.

Лист приезжал в Россию трижды — в 1842, 1843 и 1847 годах. Он дал большое число концертов в различных городах, сблизился с многими русскими музыкантами, часто бывал в доме Михаила Виельгорского (с которым познакомился еще в 1839 году в Риме). Уже в первый свой приезд он встретился с Глинкой и оценил его гений. В атмосфере недоброжелательства, окружавшей в светских кругах великого русского композитора, Лист настойчиво пропаган-

дировал музыку только что законченной оперы «Руслан и Людмила», которая вызывала его искреннее восхищение. Он сделал транскрипцию марша Черномора и постоянно исполнял ее в концертах; позже, в Веймаре, неоднократно дирижировал оркестровыми произведениями Глинки. Познакомился Лист также с Верстовским и Варламовым, чьи романсы ему очень нравились, сделал блестящую транскрипцию «Соловья» Алябьева. И всюду, где он ни бывал, просил исполнять для него русские песни. Нередко слушал Лист и цыганские хоры, приводившие его в такое же восхищение в России, как цыганские оркестры в Венгрии. Под этими впечатлениями родились фантазии на темы русских и украинских народных песен.

Концерты Листа в России пользовались необычайным успехом. Серов и Стасов в самых пылких выражениях, как о величайшем событии своей жизни, вспоминали о первом концерте Листа в Петербурге. Дружеские связи с ними он сохранил на долгие годы.

Но если передовые люди России встретили Листа восторженно, то в придворных сферах он нередко наталкивался на скрытую враждебность. Независимое, полное внутреннего достоинства поведение композитора, его смелые, иронические речи, сочувствие к поращенной царизмом Польше, свободолюбивой Венгрии вызывали неудовольствие Николая I. По словам самого Листа, именно это явилось причиной его внезапного отъезда из России в 1843 году.

Покинув Россию, Лист продолжал свои триумфальные поездки по странам Европы. Много времени он проводил в Германии. Еще в ноябре 1842 года Лист был приглашен в Веймар на пост придворного капельмейстера, но лишь в январе 1844 года приступил к своим обязанностям (для первого выступления он выбрал симфонии Бетховена и Шуберта и увертюру Берлиоза). Затем он концертировал по городам Франции, выступал в Испании и Португалии и в августе 1845 года приехал в Бонн.

Здесь по инициативе Листа были организованы музыкальные торжества в связи с открытием памятника Бетховену. На постройку этого памятника средства собирались в течение ряда лет по подписке; сбор шел плохо. Лист с возмущением писал Берлиозу в октябре 1839 года: «Какой позор для всех! Какая боль для нас! Такое положение вещей должно измениться — ты ведь согласен со мной: недопустимо, чтобы на эту еле сколоченную скарედную милостыню был построен памятник нашему Бетховену! Этого не должно быть! Этого не будет!»

Лист восполнил недостающую сумму сборами со своих концертов, и только благодаря его бескорыстию и настойчивости памятник Бетховену был наконец сооружен. На музыкальных торжествах в Бонне Лист выступил как пианист, дирижер и композитор: вслед за произведениями Бетховена была исполнена кантата Листа, посвященная великому композитору, когда-то благословившему его на путь музыканта.

После нового посещения Венгрии (в апреле 1846 года) Лист в третий раз приехал в Россию, где выступил в городах Украины и в сентябре 1847 года концертом в Елисаветграде (ныне Кировоград) закончил свою деятельность концертирующего виртуоза.

Столь неожиданное прекращение блестящей карьеры в самый разгар шумных успехов поразило многих. Но решение зрело у Листа давно. С юношеских лет он тяготился ролью виртуоза и, несмотря на восторги публики, часто не испытывал от выступлений полного удовлетворения из-за постоянной ограниченности слушателей. Нередко им в угоду Листу приходилось исполнять пустые, бессодержательные, но эффектные пьесы, а его пропаганда серьезной классической музыки и сочинений передовых современных композиторов далеко не всегда встречала сочувствие и поддержку: «Я часто исполнял как публично, так и в салонах произведения Бетховена, Вебера и Гуммеля, причем никогда не было недостатка в замечаниях, что мои пьесы "очень плохо выбраны". К стыду своему я должен сознаться: чтобы заслужить возгласы "браво!" у публики, всегда медленно воспринимающей возвышенную красоту в прекрасном, я без всяких угрызений совести изменял темп и идею; мое легкомыслие доходило до того, что я прибавлял немало пассажей и удвоений, которые, конечно, обеспечивали мне одобрение невежд...» И хотя это признание относится к годам юности и Лист горько сожалел о «сделанных в те времена уступках дурному вкусу», ему и потом не раз приходилось подчиняться требованиям аудитории.

Листу казалось, что возмущавшая его роль скомороха, шута, развлекающего холодных и пресыщенных богачей, сказывается лишь в деятельности модного виртуоза, а композитор и дирижер более свободны от господствующих вкусов, у них больше возможностей пропагандировать высокие идеалы искусства. Отказываясь от прибыльной карьеры странствующего виртуоза, Лист мечтал обосноваться на родине, в Венгрии, но в то время это ему не удалось.

В начале 1848 года он поселяется в столице небольшого германского княжества — Веймаре и сосредоточивается на деятельности придворного капельмейстера.

3

Веймарский период (1848—1861) — центральный в творчестве Листа. В Веймаре он создает свои основные новаторские произведения, излагает в многочисленных литературных трудах эстетические взгляды, выступает как дирижер и критик-просветитель, активно пропагандирующий все лучшее в наследии прошлого и музыке настоящего; расцветает его педагогическая деятельность, давшая миру выдающихся пианистов и дирижеров.

В эти годы Веймар стал музыкальным центром Германии. Лист стремился возродить былую славу города, в котором некогда творили Гёте и Шиллер. Трудности в достижении этой цели не смущали его. А трудностей было немало. Возможности театра, которым руководил Лист, были очень ограничены; публика, привыкшая к определенному репертуару, неохотно слушала новые произведения; в постановках царил рутинизм; программы составлялись таким образом, чтобы серьезные сочинения чередовались с развлекательными комедиями и даже цирковыми номерами.

Не имея возможности увеличить состав оркестра, Лист упорной работой добился от него невиданных результатов. Стремясь развить вкус публики, он исполнял современные оперы (Вагнера, Берлиоза, Шумана, Верди, А. Рубинштейна) и произведения классиков (Глюка, Моцарта, Бетховена). Энергия Листа поразительна. На протяжении 11 лет под его руководством на сцене Веймарского театра было поставлено 43 оперы (из них 26 шли в Веймаре впервые, а 8 вообще никогда до этого не исполнялись).

Тех же принципов придерживался Лист и как симфонический дирижер. Под его управлением в Веймаре прозвучали все симфонии Бетховена, многочисленные произведения Шуберта, Шумана, Берлиоза, Глинки, А. Рубинштейна... Лист устраивал специальные «музыкальные недели», посвященные пропаганде творчества того или иного современного композитора (неделя Берлиоза, неделя Вагнера).

Чтобы сделать понятными широкому кругу слушателей сложные и малоизвестные сочинения, Лист посвящал им обширные крити-

ческие статьи, разъясняя основные идеи этих произведений и одновременно излагая собственные эстетические взгляды на пути развития современной музыки (статьи об операх Вагнера, «Берлиоз и его симфония "Гарольд"», об «Орфее» Глюка, «Фиделио» Бетховена и многие другие).

Но напряженная общественно-просветительская деятельность не поглощала Листа целиком. Не менее поразительны результаты его творчества: в веймарский период композитором были написаны (или основательно переработаны) основные произведения в самых различных жанрах.

В революционные 1848—1849 годы Лист создает «Хор рабочих», вокальный квартет «Веселый легион», посвященный участникам боев в Вене, а под непосредственным впечатлением разгрома революции и массовых казней в Венгрии пишет трагическое «Погребальное шествие» для фортепиано. Теми же событиями вдохновлен новый замысел Революционной симфонии: теперь в центре ее должна была встать судьба Венгрии. В двух первых частях передавалась скорбь о погибших героях, в третьей разрабатывалась тема Ракоци-марша; симфония вновь не была закончена, ее первую часть Лист опубликовал в качестве симфонической поэмы «Плач о героях».

В веймарский период одно за другим возникают многочисленные произведения Листа — некоторые из них были задуманы и начаты в предшествующие годы. В течение 14 лет появились 12 симфонических поэм (из 13), 15 венгерских рапсодий (из 19), новые редакции фортепианных концертов, Этюдов высшего исполнительского мастерства и Этюдов по каприсам Паганини, 2 тетради «Годов странствий» (из 3), а также Соната *h*-*moll*, симфонии «Фауст» и «Данте», Гранская месса, песни и многое другое. В этих произведениях утверждались творческие принципы Листа, в полной мере раскрылся его талант композитора — они явились его основным вкладом в сокровищницу мирового музыкального искусства.

Однако ни творчество, ни дирижерская деятельность не принесли Листу признания в Веймаре. Его смелые начинания постоянно наталкивались на противодействие и правящих кругов, и консервативно настроенных музыкантов. Вокруг Листа группировался лишь небольшой кружок друзей и учеников — пианисты, дирижеры, композиторы, музыкальные критики, которые противопоставляли себя наиболее сильному и влиятельному музыкальному направлению

в Германии — лейпцигской школе¹³. В эпигонах этой школы Лист видел воплощение ненавистного ему музыкального мещанства. Окруженный учениками, боготворившими его, Лист все же чувствовал себя одиноким. Германия, для развития музыкальной культуры которой он отдал столько сил, не стала его второй родиной. Это понимали близкие Листу люди. Вагнер писал: «Ты слишком велик, благороден и прекрасен для нашего медвежьего угла — Германии».

Противоречия между Листом и окружавшей его средой все более обострялись. Взрыв произошел на премьере комической оперы молодого композитора Петера Корнелиуса «Багдадский цирюльник», поставленной по настоянию и под управлением Листа (1858). Опера провалилась со скандалом под громкий свист враждебно настроенной публики. Лист покинул театр. Жизнь в Веймаре стала для него невыносимой.

К этому добавились еще личные обстоятельства. Во время последнего посещения России Лист познакомился с княгиней Каролиной Витгенштейн, женой известного русского генерала, приближенного Николая I. Знакомство породило пылкую любовь (к тому времени произошел разрыв Листа с Мари д'Агу). Витгенштейн переселилась в Веймар, где в течение долгих лет тщетно добивалась развода, в котором ей отказал царь. В результате семейная жизнь Листа послужила предметом постоянных сплетен и пересудов, что ускорило его решение покинуть Веймар. Он завершил свое пребывание в Германии еще одним большим культурным деянием: в августе 1861 года на музыкальном празднестве, организованном Листом, было провозглашено создание Всеобщего немецкого музыкального союза.

4

Утомленный бесплодной борьбой, Лист уединился в Риме. Бурное напряжение творческих сил, величайшая жизненная активность сменились усталостью и разочарованием. В эти годы кризиса (1861—1869), как и в юности в Париже, Лист искал поддержки и утешения в религии. Крушение надежд на личное счастье, смерть сына, а через три года — старшей дочери усугубили его тяжелое

¹³ О борьбе веймарской и лейпцигской школ см. подробнее во введении к главе «Музыкальная культура Германии».

душевное состояние. В 1865 году Лист принял сан аббата. Однако, преодолев кризис, вновь вернулся к творчеству и общественной деятельности.

В последний период — его иногда называют вторым веймарским (1869—1886) — Лист живет то в Веймаре, то в Риме и ежегодно проводит несколько месяцев в Венгрии, в Будапеште. Он по-прежнему бескорыстен, щедр, дает в Веймаре бесплатные уроки множеству учеников, но эта деятельность значительно уже по размаху, чем в 50-е годы. Тогда среди его учеников были не только пианисты — Лист воспитывал столь же разносторонних музыкантов и общественных деятелей, каким был он сам. Это Ганс фон Бюлов, пианист и крупнейший дирижер, активный пропагандист современной музыки (в частности, Вагнера и Брамса), композиторы Петер Корнелиус, Иоахим Рафф, Феликс Дрезеке, пианисты Карл Клиндворт и Карл Таузиг, много работавшие над транскрипциями. И в последний период среди учеников Листа немало разносторонне проявивших себя музыкантов (например, Э. д'Альбер или А. Зилоти), но большинство — прежде всего пианисты. Некоторые из них добились всемирной славы (М. Розенталь, А. Рейзенауэр, Э. Зауэр, среди русских — уже упомянутый Александр Зилоти, Вера Тиманова и другие). Всего же за свою жизнь Лист воспитал 337 учеников.

Он оказывал также активную поддержку передовым композиторам различных национальных школ. Еще в 50-е годы Лист с горячим сочувствием отнесся к Сметане; тогда же к нему в Веймар приезжал Монюшко. В 1870 году с ним познакомился Григ, полный благодарности за дружеское внимание к своим сочинениям. В 1880 году Листа повсюду сопровождал Альбенис, что расширило кругозор, укрепило национальные устремления молодого испанского музыканта. Завязалась дружба и с Сен-Сансом: Лист высоко ценил его талант и помог продвижению на сцену оперы «Самсон и Далила», премьера которой состоялась в Веймаре (1877); Лист активно пропагандировал «Пляску смерти» Сен-Санса, сделав ее фортепианное переложение, несмотря на то что им самим было написано произведение на аналогичную тему. Происходят встречи и с молодыми французскими композиторами Дюпарком, д'Энди, Форе.

Все более сближается Лист с русскими композиторами. Еще в 40-х годах он познакомился с произведениями Глинки, которого называл «патриархом-пророком русской музыки», и стал его восторженным почитателем. Столь же тепло Лист относился к А. Рубин-

штейну¹⁴, который нередко жил у Листа в Веймаре, музицировал с ним, и к композиторам «Могучей кучки». В 1876 году в Веймаре его посетил Кюи, в 1882 году — Бородин, в 1884-м — Глазунов. Бородин оставил интереснейшие воспоминания о Листе, в которых писал: «Трудно представить себе, насколько этот маститый старик молод духом, глубоко и широко смотрит на искусство; насколько в оценке художественных требований он опередил не только бóльшую часть своих сверстников, но и людей молодого поколения; насколько он жаден и чуток ко всему новому, свежему, жизненному; враг всего условного, ходячего, рутинного; чужд предубеждений, предрассудков и традиций — национальных, консерваторских и всяких иных».

Творчество русских композиторов вызывало восхищение Листа. Он переписывался со многими из них и постоянно просил присылать свои новые произведения; особенно ценил «Исламея» Балакирева, «Детскую» Мусоргского, симфонии Бородина, обработал для фортепиано полонез из «Евгения Онегина» Чайковского (хотя в целом сдержанно относился к его творчеству, которое считал недостаточно новаторским). Лист даже пожелал принять участие в шуточных «Парафразах на неизменную тему» Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова. Он говорил Бородину: «Вы знаете Германию? Здесь пишут много; я тону в море музыки, которою меня заваливают, но, Боже! до чего это все плоско! Ни одной свежей мысли! У вас же течет живая струя; рано или поздно (вернее, что поздно) она пробьет себе дорогу и у нас».

Разочаровавшись в современной немецкой музыке, Лист еще больше укрепляет связи с родиной. Он становится во главе музыкальной жизни Венгрии, много выступает в Будапеште как дирижер и пианист, причем всегда с благотворительной целью; особенно часто исполняет Бетховена, а также свои сочинения. Крепнут связи с венгерскими музыкальными деятелями — Эркелем, Мошоньи, завязавшиеся еще в предшествующие приезды на родину (в 1839—1840, 1846, 1856, 1862, 1867 годах), растет число учеников в музыкальной академии, открытой по инициативе Листа (1875).

Живя подолгу в Венгрии, Лист интересовался не только ее музыкой, но и литературой и живописью. Он сблизился с художником

¹⁴ Высоко оценивая исполнительский дар Антона Рубинштейна (как и его брата Николая), Лист все же критиковал его композиторское творчество.

Михае́м Мункачи, нередко гостил у него и посвятил ему свою Шестнадцатую рапсоди́ю, а Мункачи написал его портрет. Внимание Листа привлекла трагическая судьба Петёфи, на текст великого поэта он создал песню «Бог венгров». В своем последнем крупном сочинении — фортепианном цикле «Венгерские исторические портреты» (1886) Лист запечатлел образы выдающихся общественных деятелей, писателей, композиторов своей родины (среди них — Петёфи, Вёрёшмарти, Этвёш, Мошоньи, Сеченьи). Последняя, 13-я симфоническая поэма Листа — «От колыбели до могилы» (1882) вдохновлена рисунком венгерского художника Михая Зичи. Вообще в этот творческий период, не очень богатый количественно (два фортепианных цикла, 3-я тетрадь «Годов странствий», четыре венгерские рапсодии и ряд мелких пьес для фортепиано, несколько хоровых духовных произведений, песни), венгерская тематика занимает ведущее место.

И Венгрия высоко оценила заслуги Листа. Празднование 50-летия его творческой деятельности в 1873 году превратилось во всенародное торжество. Юбилейный комитет обратился с приветствием ко всей венгерской нации. Город Будапешт установил три ежегодные листовские стипендии для венгерских музыкантов, выбор которых предоставлялся самому композитору. Глубоко тронутый Лист сказал: «Я весь ваш — мой талант принадлежит вам — я принадлежу Венгрии, пока я жив».

Иначе сложилась его судьба в Германии. Конечно, имя Листа было окружено славой, а Всеобщий немецкий музыкальный союз даже избрал его своим почетным президентом. Но музыка Листа, особенно симфоническая, почти не исполнялась. Когда же речь заходила о новаторах музыкального искусства, другое имя возникало у всех на устах: Вагнер вытеснил его.

Но чуждый зависти Лист до конца своих дней продолжал пропагандировать вагнеровское творчество. Больной, он приехал на байройтские торжества, чтобы подчеркнуть своим присутствием значение дела Вагнера, которого считал гениальнейшим композитором своего времени. Здесь, в Байройте, Лист простудился и умер 31 июля 1886 года.

*Фортепианное творчество. Лист-пианист. Транскрипции.
Этюды. «Годы странствий». Соната h-moll. Венгерские рапсодии*

1

Фортепианные произведения образуют лучшую часть творческого наследия Листа. В них гармонично сочетались художественные индивидуальности пианиста и композитора: один помогал другому пролагать новые пути в музыкальном искусстве.

«Лист как виртуоз — феномен из числа тех, что являются однажды в несколько столетий», — писал Серов. Свои самые сокровенные думы Лист поверял фортепиано. Красочно и образно он поведал об этом: «Мой рояль для меня то же, что для моряка его фрегат, для араба его конь, — больше того, до сих пор он был моим "я", моим языком, моей жизнью! Он хранитель всего того, чем была движима моя душа в пылкие дни моей юности; ему я доверяю все мои помыслы, мои грезы, мои страдания и радости. Его струны трепетали от моих страстей, и его послушные клавиши подчинялись любому моему капризу».

Поэтому именно в области фортепианной музыки Лист раньше всего находил новые средства выразительности, новые методы композиции. Как гениальный пианист, своим исполнением убеждавший и увлекавший многие тысячи слушателей, Лист и в композиторской практике добивался рельефного и доходчивого изложения музыкальных мыслей. С другой стороны, как непрестанно ищущий художник, одаренный гениальным творческим чутьем, он обновил весь строй и характер звучания фортепиано, сделав из него, по меткому выражению Стасова, «неведомую и неслыханную вещь — целый оркестр».

Симфоническая трактовка фортепиано — вот то новое, что принес Лист в современное исполнительство и творчество. В двух взаимосвязанных аспектах проявляла себя его могучая фантазия: он разрабатывал оркестральную мощь звучания инструмента и одновременно обогащал его колористические возможности. В одном из писем Лист указывал, что цель его — «приобщить дух пианиста-исполнителя к оркестровым эффектам и в ограниченных пределах фортепиано сделать чувствительными разнообразные инструментальные звуковые эффекты и оттенки». Практически в своем творчестве Лист осуществил это, насытив фортепианные произведения тембрами и мелодическим складом то медных или деревянных

духовых инструментов, то скрипок или виолончелей, то громоподобных колоколов, цимбал или серебристых колокольчиков и т. д.

Исходя из таких предпосылок, Лист небывало расширил выразительные ресурсы пианизма, на первый план выдвинув мощь, блеск и красочность звучания. Среди новых, открытых им приемов фортепианной техники выделим следующие.

Лист стремился использовать все регистры фортепиано: применял глубоко и сочно звучащие басы, мелодию переносил в средний, «виолончельный» регистр, а в верхах выявлял прозрачное, кристально чистое звучание. Сопоставлению регистров в одновременности служили пассажи, словно одним броском охватывающие всю клавиатуру рояля (пример 107); он насыщал фактуру аккордовыми комплексами, а сами аккорды нередко давал в массивных удвоениях (пример 108).

Этюд по капризам Паганини № 1

107 [Andante]

[f] [quasi cadenza]

rinforz.

sf

Первый фортепианный концерт, I ч.

108 [Allegro maestoso]
Cadenza

ff grandioso

8^{va}

Для более выпуклой и броской передачи драматических или динамически насыщенных моментов Лист широко использовал оркестровые эффекты тремоло, аккордовые трели или октавы *martellato*:

"Часовня Вильгельма Телля"

109 [Lento]

pp tremolando sempre

f marcato (energico)

Особое внимание он уделял распределению звукового материала между руками, часто использовал переброску рук в разные регистры фортепиано (пример 110 на с. 244). Среди других излюбленных Листом технических приемов отметим пассажи октавами, двойными нотами, виртуозно используемую технику репетиций и т. п.

Все это способствовало разработке многослойной фактуры листовских произведений, развитие которых дается в нескольких динамических и колористических планах — подобно тому как это имеет место в оркестровых сочинениях. Великий реформатор фортепианной игры учил пианистов, чтобы они «привыкали делать акценты и группировать мотивы, выставляли вперед то, что важнее, и подчиняли ему менее важное — одним словом, ставили себе нормою оркестр».

Конечно, не сразу оформились новые черты фортепианного стиля Листа. В его эволюции обычно устанавливают четыре этапа. Первый (20-е — середина 30-х годов) связан с изучением возможностей фортепиано, с подражанием бравурной манере современных виртуозов. Второй этап (конец 30-х — 40-е годы) — выработка индивидуального стиля, обогащение своей техники и музыкального языка новейшими достижениями композиторов-романтиков (Паганини, Берлиоз, Шопен). Третий этап (конец 40-х — 60-е годы) — вершина мастерства Листа — характеризуется оправданностью всех технических приемов требованиями выразительности и содержательности, отсутствием виртуозных «излишеств». Последний этап (70—80-е годы) ознаменован новыми исканиями: отказом от монументальных замыслов, поисками более камерного звучания, тонкой колористичности, импрессионистических красок или, наоборот, строгой графичности.

2

В количественно огромном наследии фортепианной музыки Листа (более 500 произведений) запечатлены разнообразные жанры: парафразы (свободные фантазии на темы сочинений других авторов) и транскрипции (переложения для фортепиано симфонических, органных, вокальных произведений); этюды, музыкальные картины — программные пьесы, преимущественно объединенные в циклы и сборники; сонаты; рапсодии. В указанной последовательности рассмотрим эти жанры.

Парафразы на темы из опер приобрели широкую популярность у пианистов 20—30-х годов. Подобно тому как во времена Моцарта и Бетховена было распространено увлечение салонными вариациями, так ныне — уже под знаком крепнущего воздействия романтизма — утвердился тип свободно-импровизационной фантазии, источником которой служили впечатления от музыкального театра. Именно «театральная» доходчивость парафраз соответствовала запросам новой, демократической аудитории, заполнившей большие концертные залы. Но под руками модных пианистов (Герц, Пиксис, Тальберг и другие) такие парафразы нередко превращались в бессодержательные пьесы, лишь ошеломлявшие слушателей каскадами виртуозных пассажей.

И Лист сначала отдал дань этой моде. Однако вскоре он поставил себе иные, более высокие цели: парафразы и транскрипции становятся средством пропаганды как классического, так, главным образом, и современного искусства. Моцарт, Вебер, Россини, Беллини, Доницетти, Мейербер, Гуно, Вагнер, Верди, Эркель, Мошоньи — вот у кого он заимствует мелодии из опер для своих фантазий. Причем, в отличие от салонных пианистов, которые обычно давали незамысловатые попури из подобных мелодий, Лист избирает музыкальные образы, которые помогают ему выявить идейно-художественный замысел оперы. Так, обращаясь к «Дон-Жуану» Моцарта, он строит свою фантазию на противопоставлении образов неотвратимой судьбы (тема Командора) искрящемуся веселью, радости жизни (вариации на тему дуэта Дон-Жуана и Церлины, тема арии Дон-Жуана). А в основу парафразы на темы «Риголетто» Верди кладет знаменитый квартет, в музыке которого словно скрестились судьбы героев оперы. Помимо того Лист обрабатывает для фортепиано и отдельные сцены из современных опер, которые к тому времени были еще недостаточно известны. Среди них песня прях и баллада Сенты из «Летучего голландца», хор паломников и романс Вольфрама из «Тангейзера», «Смерть Изольды», отрывки из «Лознгрина», «Кольца нибелунга», «Мейстерзингеров», «Парсифаля» Вагнера; эпизоды из «Ломбардцев», «Трубадура», «Аиды» Верди; вальс из «Фауста» Гуно; марш Черномора из «Руслана и Людмилы» Глинки, полонез из «Евгения Онегина» Чайковского и другие.

Той же цели пропаганды лучших творений мирового искусства посвящены фортепианные транскрипции симфоний и увертюр (как оперных, так и концертных). С убежденностью демократа-просветителя Лист писал об этом: «Фортепиано занима-

ет первое место в иерархии инструментов: оно чаще всего пользуется вниманием и наиболее широко распространено... В диапазоне своих семи октав оно содержит объем целого оркестра, и десяти пальцев человека достаточно для воспроизведения гармоний, осуществляемых объединением сотен музыкантов¹⁵. При его посредстве становится возможным распространение произведений, которые иначе, из-за трудностей собрать оркестр, остались бы неизвестными. Поэтому по отношению к оркестровому сочинению оно то же, что гравюра к произведению живописи, которое она размножает и распространяет...»

Таковыми «гравюрами» были листовские «фортепианные партитуры». Значение их очень велико. С одной стороны, они открыли новые пути для подлинно художественных переложений, вытеснив прежние ремесленные аранжировки. С другой — обогатили возможности фортепиано, раскрыв неведомые доселе оркестровые эффекты, подготовив высокие достижения фортепианного творчества самого Листа.

Первой его «фортепианной партитурой» явилась Фантастическая симфония Берлиоза (1833) — транскрипция настолько совершенная, что Шуман счел возможным сделать по ней анализ симфонии в «Новом музыкальном журнале». Затем последовали берлиозовские увертюры «Тайные судьбы» и «Король Лир», симфония «Гарольд в Италии», симфонии Бетховена (Пятая, Шестая, Седьмая — 1837 год, остальные — 1863—1864-й), увертюры к операм Россини («Вильгельм Телль»), Вебера («Волшебный стрелок», «Оберон»), Вагнера («Тангейзер») и др.

Наряду с оперной, симфонической музыкой привлекала Листа и органная. Его транскрипции шести прелюдий и фуг, а также Соль-минорной фантазии и фуги И. С. Баха явились важной вехой в пропаганде творений великого мастера. Вслед за Листом его ученики и последователи (К. Таузиг, Ф. Бузони и другие) создали ряд замечательных фортепианных обработок баховских органных сочинений. Вместе с тем и сама фортепианная музыка обогатилась новыми, органными эффектами.

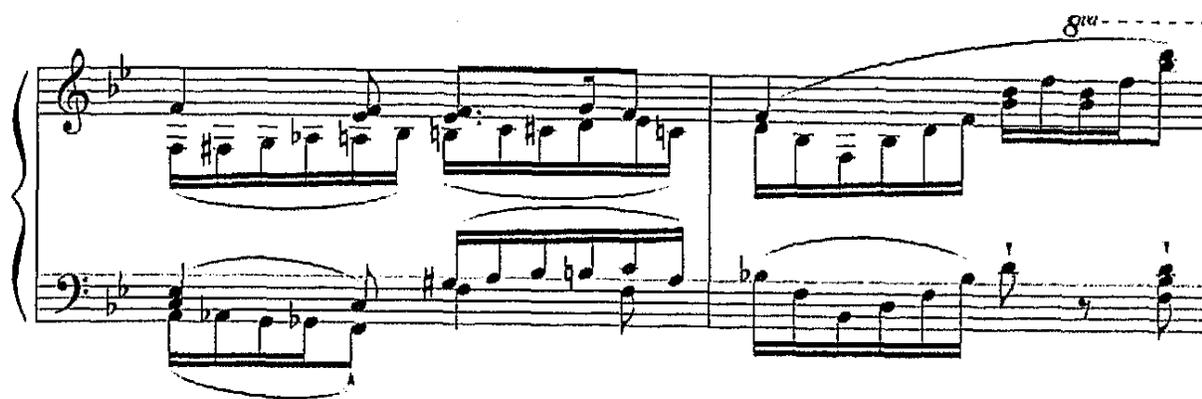
Столь же последовательно Лист пропагандировал лучшее из мирового песенного наследия: первая такая обработка —

¹⁵ Сам Лист нередко доказывал это своими концертами, исполняя на рояле в первом отделении ту симфонию, которая затем должна была прозвучать в оркестре.

«Роза» Шуберта — была сделана в 1833 году, последняя — две песни Рубинштейна — в начале 80-х годов¹⁶. В этих транскрипциях Лист стремился совершенствовать возможности пения на фортепиано. Изобретательно перемещая вокальную мелодию из одного регистра в другой (причем обе руки участвуют в ее проведении), Лист одновременно разрабатывал «второй план» песни, заключенный в ее сопровождении:

110 [Allegretto] Шуберт — Лист. Утренняя серенада
sempre marcato il canto

¹⁶ Лист обработал для фортепиано песни и романсы Шуберта (57 произведений), Бетховена (19), Шумана (12), Вебера (12), Россини (12), Мендельсона (7), Шопена (6), русских композиторов (Алябьева, Булахова, Мих. Виельгорского, А. Рубинштейна) и других. Есть у Листа и обработки собственных песен (24).



Отсюда возникла та многослойность фортепианной фактуры, о которой говорилось выше. Все это требовало подлинно творческой фантазии и глубокого проникновения в содержание и настроение произведения. С этой целью Лист нередко добавлял к нему вступление и заключение, увеличивал или сокращал число варьируемых куплетов, изменял гармонию и тональность, свободно объединял две песни вместе, дабы создать более сложную целостную композицию, и т. д.

Вокальные обработки Листа представляют собой высшую школу фортепианной транскрипции. На ней учились и продолжают учиться многие поколения пианистов и композиторов.

3

Большое внимание Лист уделял этюдам, углубив, подобно Шопену, их художественно-образное содержание.

«Виртуозность, — говорил он, — не пассивная служанка композиции, ибо от ее дуновения зависит как жизнь, так и смерть доверенного ей художественного произведения. Она может придать музыкальному сочинению весь блеск своей красоты, свежести и вдохновения, но может также извратить его, сделать плохим, изуродовать». Новое понимание виртуозности, которая «нужна для того, чтобы художник мог полностью высказаться», — завоевание романтического искусства.

Пятнадцатилетним юношей Лист задумал создать цикл из 48 этюдов во всех мажорных и минорных тональностях, но написал и опубликовал 12 (в 1826 году). Это были еще технические упражнения для развития беглости пальцев, напоминавшие этюды его учителя Черни. Спустя 12 лет Лист вновь вернулся к своему замыслу

и, коренным образом переработав упражнения, превратил их в Большие этюды. Но и эта редакция не удовлетворила его: в 1851 году была создана третья редакция — Этюды высшего исполнительского мастерства; в них 9 пьес из 12 получили программные названия.

Этюды разнообразны по техническим приемам и содержанию. В них, согласно классификации Листа, представлены четыре вида фортепианной техники: а) октавы и аккорды, б) тремоло, в) двойные ноты, г) гаммы и арпеджио. Вместе с тем пейзажные зарисовки соседствуют с фантастическими сценами, а лирические настроения — с героическими.

Свободно-импровизационная Прелюдия (№ 1, C-dur) вводит в цикл. За ней следуют стремительный этюд в характере токкаты (№ 2, a-moll) и светлый, задумчивый «Пейзаж» (№ 3, F-dur), близкий по настроению «Первому году странствий». Остро драматичен этюд «Мазепа» (№ 4, d-moll), снабженный цитатой из одноименного стихотворения Гюго. «Блуждающие огни» (№ 5, B-dur) заставляют вспомнить причудливо-фантастические пьесы Мендельсона или Берлиоза.

Затем идут три героических этюда: «Видение» (№ 6, g-moll), навеянное торжественной картиной погребения праха Наполеона, «Героика» (№ 7, Es-dur) в характере блестящего марша и мрачно фантастическая «Дикая охота» (№ 8, c-moll).

Героические образы сменяются лирическим «Воспоминанием» (№ 9, As-dur), с нежной, певучей мелодией и свободно-импровизационным изложением в духе шопеновских ноктюрнов. Скорбные вздохи, стоны, страстная мольба слышатся в стремительно-прерывистой мелодии следующего этюда (№ 10, f-moll). Спокойны и величавы «Вечерние гармонии» (№ 11, Des-dur). Завершает цикл «Метель» (№ 12, b-moll) — вновь пейзажная зарисовка вихревого движения.

Следующий цикл этюдов связан с увлечением Листа исполнением Паганини. Как и многие другие композиторы (Шуман, Брамс, позже Рахманинов), он задумал передать на фортепиано ошеломляющую технику итальянского скрипача, не копируя скрипичные приемы, но воссоздавая их в соответствии со спецификой своего инструмента. Этому посвящены Большие этюды по Паганини (первая редакция — 1838, окончательная — 1851), среди которых наибольшую популярность завоевали № 3 («Кампанелла», gis-moll) и № 6 (a-moll); обе пьесы написаны в вариационной форме.

Помимо названных, имеются у Листа и другие программные этюды, отмеченные значительностью содержания. Так, поэменный склад присущ двум концертным этюдам, созданным около 1863 года: «Шуму леса», где переданы излюбленные романтиками образы природы (ср. аналогичную картину в опере Вагнера «Зигфрид»), и «Хороводу гномов», превосхищающему сказочно-фантастические пьесы Грига.

4

Музыке Листа свойственно живописное, изобразительное начало. Средствами своего искусства он стремился передать зримые образы — то, что возбуждало творческую фантазию в годы его странствий при общении с природой или знакомстве с произведениями живописи, скульптуры, а также то, что в прочитанной литературе вызывало зрительные представления. Это запечатлевалось в «музыкальных картинах» — программных пьесах, исключительно богатых по охвату жизненных явлений.

Разносторонни и средства их воплощения. Некоторые пьесы представляют собой развернутые поэмы; таков, например, знаменитый Мефисто-вальс. В других — при передаче массовых, народных образов — сильнее ощущается жанровая основа танца или, что чаще бывает у Листа, марша; в качестве примера назовем героическое «Погребальное шествие». В третьих даны более беглые, но колоритные зарисовки субъективных впечатлений композитора; в таких зарисовках переданы своего рода «пейзажи настроений».

Подобно другим романтикам, Лист объединял программные пьесы в циклы или сборники. Он создавал их на протяжении всей своей жизни¹⁷.

Наибольшую известность приобрел цикл «Г о д ы с т р а н с т в и й», над которым работа продолжалась долгое время: первые пьесы возникли в середине 30-х годов, последние — в конце 70-х. В 1842 году Лист выпустил сборник со следующим предисловием:

¹⁷ «Видения» (3 пьесы, 1834), «Утешения» (6 пьес, 1849—1850), «Поэтические и религиозные гармонии» (10 пьес, 1845—1852), «Рождественская елка» (12 пьес, 1874—1876), «Венгерские исторические портреты» (7 пьес, 1870—1885) и др.

«Около года тому назад я опубликовал три швейцарских напева, объединив их под названием "Альбом путешественника". Эти пьесы являются лишь разрозненными отрывками собрания, которое под этим общим названием объединит большую часть того, что я напишу для фортепиано в течение ряда лет. Объездив в последнее время много новых стран, много различных городов, мест, прославленных в истории и поэзии, почувствовав, что различные виды природы и связанные с ней сцены не проходили перед моими глазами как бесплотные видения, а глубоко волновали мою душу, что между ними и мною устанавливалась какая-то смутная, но непосредственная связь, неопределенное, но вполне реальное отношение, необъяснимая, но верная взаимосвязь, я попробовал выразить в музыке наиболее сильные из моих чувств и наиболее яркие из моих впечатлений».

Впоследствии в переработанном виде основная часть «Альбома путешественника» составила «Первый год странствий», изданный в 1855 году.

Название «Годы странствий» (в точном переводе — «Годы паломничества») навеяно «Паломничеством Чайльд-Гарольда» Байрона, откуда заимствованы эпиграфы большинства пьес «Первого года». Эти эпиграфы, дополняющие и углубляющие программные заголовки, помогают раскрыть поэтический смысл тех впечатлений от швейцарской природы, которыми рождены девять пьес данной тетради. Лист стремился сделать свой музыкальный замысел возможно более ясным, понятным самым широким кругам слушателей, чему должны были служить и рисунки, предпосланные каждой пьесе в первом издании.

В цикле несколько типов пьес, связанных с картинами природы. В одних — зарисовки природы спокойной, безмятежной, манящей и убаюкивающей человека («На Валленштадтском озере», «У родника», ноктюрн «Женевские колокола»). Прозрачное, «струящееся» сопровождение, на фоне которого возникает несложная, словно эскизно намеченная светлая мелодия в высоком регистре, красочные гармонии создают ощущение широких далей, просторов, рожают звуковую перспективу.

Близка по настроению другая группа пьес, рисующих картины простой жизни пастухов в горах («Пастораль», «Эклога», «Тоска по родине»). В них звучат хороводные напевы, то веселые, то печальные пастушьи наигрыши, сопровождаемые гудением волынки (используются подлинные швейцарские напевы).

Есть пьесы иного характера — бурные, мятежные, героические («Часовня Вильгельма Телля», «Гроза»), с мощными, полнозвучными аккордами, октавными пассажами, энергичным пунктирным ритмом.

Особое место занимает центральная пьеса — «Долина Обермана». В ней переданы типичные романтические образы, вдохновленные романом в письмах французского писателя первой половины XIX века Сенанкура. Два отрывка из этого романа и строфа из «Паломничества Чайльд-Гарольда», взятые в качестве эпиграфа, рисуют противоречивый внутренний мир «молодого человека XIX столетия», его вечные сомнения, колебания и страстные порывы. Скорбная ниспадающая мелодия, с вздохами и стонущими задержаниями, стала своего рода «интонацией эпохи» для воплощения элегических образов:

111 Lento assai "Долина Обермана"

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It features a piano (p) dynamic marking and the instruction 'espressivo' with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system continues the piece with various dynamics and expressive markings.

Ее многочисленные трансформации, осуществленные с присутствием Листу мастерством, передают изменчивые душевные настроения героя — от безнадежного уныния до экстатических порывов.

Иные образы воплощены во «Втором годе странствий» (1838—1858). Составляющие его семь пьес вдохновлены не картинами природы, а произведениями итальянского искусства — живописи, скульптуры, литературы. Толчком для их возникновения послужили впечатления от путешествия по Италии в 1837—1839 годах. Созданием этих пьес Лист стремился подтвердить постоянно защищавшееся им убеждение, что различные виды искусства связаны

между собой, находятся в тесном родстве. Так, согласно его словам, Рафаэль и Микеланджело помогли ему в понимании Моцарта и Бетховена.

Эти пьесы, в которых Лист впервые воплотил свои впечатления от произведений изобразительных искусств, глубже по настроению и сложнее по выразительным средствам, чем предшествующие. Каждая более индивидуальна по замыслу и сопоставляется со следующей по принципу контраста. Лирическое «Обручение» по картине Рафаэля, с нежной мелодией, рождающейся из прозрачного, обволакивающего фона, контрастирует с суровым «Мыслителем» по скульптуре Микеланджело, воплощенным в звучании мрачного похоронного марша — в соответствии со стихотворным эпиграфом, в котором оплакиваются бедствия родины. Далее следует «Канцонетта Сальватора Розы», в основе которой лежит подлинная мелодия этого выдающегося итальянского художника, поэта и музыканта XVII века.

Полны глубокого, страстного чувства «Три сонета Петрарки» — лирическая вершина «Второго года». Лист не раз обращался к этим сонетам, находя в них идеальное выражение восторженно-романтических любовных чувств. Изысканная мелодия с обилием задержаний и хроматизмов, свободного дыхания, распевная (особенно в сонетах № 104 и 123), прихотливая смена гармоний, ритма, темпа, импровизационность изложения, певучие пассажи, в которых «расплескивается» мелодия, — все это роднит сонеты Листа с ноктюрнами Шопена.

Завершает «Второй год» наиболее значительная пьеса цикла — фантазия-соната «По прочтении Данте».

Приложением ко «Второму году странствий» служат три пьесы, объединенные общим заголовком «Венеция и Неаполь» (изданы в 1861 году). Это блестящие виртуозные транскрипции популярных мелодий: беззаботной песенки «Блондинка в гондоле» неаполитанского композитора XIX века Перукини; мрачного, трагического напева гондольера из «Отелло» Россини; стремительной итальянской тарантеллы.

«Третий год странствий» (7 пьес), отличный от первых двух и по образам, и по средствам воплощения — более тонким и изысканным, написан в 1867—1877 годах, когда тревожные раздумья овладели Листом. Вместо романтических томлений по простой жизни поселян, жажды слияния с природой в первой тетради, вместо полнокровных, пылких чувств, господствующих во

второй, в третьей преобладают чувства разочарования и скорби. На первый взгляд, композитор обращается здесь к мотивам, родственным «Первому году», вновь воплощая картины природы. Но как различны их настроения! Ныне Лист стремится передать лишь «скорбь и горести всемогущей природы». Она не несет более успокоения человеку, рождает мысли о смерти (две погребальные песни — тренодии «У кипарисов виллы д'Эсте»). Скорбь царит и в жизни людей («Бывают слезы от дел», Траурный марш). Композитор ищет утешения, обращая взор к небесам («Ангелюс» и «Ввысь сердца», средний эпизод «Фонтанов виллы д'Эсте»).

5

Лист посвятил фортепиано два крупных произведения в духе симфонических поэм: фантазию-сонату «По прочтении Данте» (1837—1838, переработка — 1849) и Сонату *h-moll* (1852—1853). Обычный сонатный цикл предстает здесь сжатым в одночастную композицию, вбирающую в себя, в виде относительно самостоятельных разделов формы, отдельные части цикла; в основе произведения лежит группа тем, которые, трансформируясь, приобретают нередко противоположный образный смысл; развитие свободно и основано на резком столкновении разнохарактерных тем.

Фантазия-соната, как указывает подзаголовок, программна — ее содержание вдохновлено образами «Божественной комедии» Данте; Соната *h-moll* не снабжена авторским пояснением, но она настолько близка по музыкальным образам к Фауст-симфонии (см. о ней дальше), что также может быть трактована как программное произведение.

В «дантовской» сонате сопоставляются различные образы: вслед за блуждающим по тритонам грозно-неумолимым вступлением — вихревая, возбужденная, неуклонно нарастающая главная партия и ликующие «колокольные звоны» побочной (ее тональное соотношение с главной необычно: *d-moll* — *Fis-dur*). В импровизационное развитие последней включаются и тема вступления, и отголоски главной, и лирическая трансформация побочной. Столь же импровизационна заключительная партия, насыщенная хроматизмами. Еще более сильный вихрь разражается в разработке. Краткое повторение темы главной партии (реприза) приводит к мощному апофеозу побочной; под конец звучит торжествующая мажорная тема вступления.

Сложнее строение С о н а т ы h - m o l l. Приводим ее схему:

Экспозиция

Вступление

Главная партия (h-moll), состоящая из двух контрастных тем
Побочная партия (D-dur), также состоящая из двух тем (Grandioso и Sostenuto)

Заключительная партия (Incalzando, начало — в h-moll)

Разработка

Ее центральные моменты образуют:

Andante sostenuto — эпизод в сонатной форме, заменяющий медленную часть цикла (Fis-dur)

Фугато (b-moll) на темах главной партии сонаты, заменяющее скерцо цикла

Реприза

Главная партия (h-moll)

Побочная партия (H-dur)

Заключительная партия (Stretta quasi presto, начало — в gis-moll)

Кода

Первая тема побочной партии (H-dur)

Тема медленного эпизода (H-dur)

Тема главной партии

Тема вступления

Такая сложность формы обусловлена философской насыщенностью и необычностью содержания сонаты. Оно получило отражение в богатом тематизме, многообразно трансформирующемся в процессе развития.

Загадочная тема вступления, в ниспадающем движении которой использованы две увеличенные секунды, ассоциируется с излюбленными романтиками образами судьбы, рока (пример 112).

Две темы главной партии: первая — волевая, энергичная, с решительным возгласом и вторая — в глубоких басах, насмешливая, ироническая — прямо перекликаются с образами Фауст-симфонии, воплощая раздвоенность души героя сонаты (пример 113).

112 Lento assai

Соната h-moll, вступление

p sotto voce

This musical score shows measures 112 and 113 of the introduction to Liszt's Sonata in A minor. It is written for piano in a low register, featuring a series of descending and ascending lines in both hands, with a prominent melodic line in the right hand. The tempo is marked 'Lento assai' and the dynamics are 'p sotto voce'.

113 Allegro energico

Соната h-moll, главная партия

f marcato

This musical score shows measures 113, 114, and 115 of the main theme of Liszt's Sonata in A minor. It is written for piano in a higher register, featuring a series of descending and ascending lines in both hands, with a prominent melodic line in the right hand. The tempo is marked 'Allegro energico' and the dynamics are 'f marcato'. The score includes triplets and various articulations.

Позднее эти темы звучат в одновременности.

Контрастна группа побочных тем: первая — торжественная, гимническая, просветленная, в мощных аккордах устремляющаяся ввысь; вторая — лирическая, певучая, трепетная, родственная любовным образам Листа. И в то же время оказывается, что эта «тема любви» не что иное, как трансформация иронической «мефистофельской» темы главной партии! На ней строится и заключительная партия, но здесь данная тема приобретает энергичный, уверенный, маршевый характер:

114a *Sostenuto cantando espressivo* Соната h-молл, вторая побочная тема

1146 *Incalzando* Заключительная партия

Трансформации подвергается также «фаустовская» тема главной партии: в среднем разделе побочной она звучит как умиротворенный, лирический ноктюрн, а в коде предстает надломленной, безвольной, словно изнемогшей в неравной борьбе — в ней уже не слышно ни порывов, ни стремлений, а только неразрешимый вопрос.

Неизменной на протяжении сонаты остается лишь «роковая» тема вступления. Она появляется в важных, переломных моментах, разделяя мятущуюся главную партию и светлую, торжественную побочную; экспозицию и разработку; медленный лирический эпизод с новой песенной темой и «мефистофельское» фугато; репризу и коду. Этой загадочной темой завершается выдающееся по глубине замысла творение Листа.

6

Философскому содержанию сонат противостоят броские, контрастные и динамичные Венгерские рапсодии, в основе которых — фольклорные источники. Лист работал над ними в течение нескольких десятилетий¹⁸. Первоначальным эскизом послужили «Венгерские мелодии и рапсодии» (21 пьеса, 1839—1847). Большинство содержащихся здесь напевов вошли в позже написанные 19 рапсодий. «Я черпал богатство там, — писал об этих темах Лист, — где находил: сначала в собственных детских воспоминаниях, которые восходят к Бихари и другим цыганским знаменитостям, а затем в полях, в самой толще цыганских оркестров Эденбурга, Пресбурга, Пешта и т. д.; наконец, я запомнил и по-своему воспроизвел много мотивов, характерных черт, которые с редкой щедростью сообщали мне либо на фортепиано, либо в записи...»¹⁹

В этих мелодиях ярко запечатлелись особенности стиля вербункош. Сам же жанр инструментальной рапсодии является изобретением Листа. Правда, он не был первым, кто ввел такое обозначение в фортепианную музыку: с 1815 года рапсодии писал чешский композитор В. Я. Томашек. Но Лист придал этому наименованию иное толкование: под рапсодией он понимает виртуозное произведение в духе парафразы, где вместо оперных мелодий используются народно-песенные и танцевальные мотивы. Своеобразием отмечена и форма листовских рапсодий, основанная на контрастном сопо-

¹⁸ Рапсодии создавались в следующем порядке: № 1 — около 1846 года, № 2 — в 1847-м, № 3—15 — около 1853-го, № 16 — в 1882-м, № 17—19 — в 1885-м. Шесть из них (№ 2, 5, 6, 9, 12, 14) переложены для оркестра Листом и Францем Допплером.

¹⁹ Только в трех рапсодиях (№ 16—18) не использованы фольклорные источники.

ставлении двух разделов — медленного и быстрого; первый более импровизационного склада, второй — вариационный²⁰.

В таком сопоставлении нашла отражение народно-инструментальная практика. Музыка медленных частей — горделивая, рыцарская, романтически-приподнятая, то в характере медленного воинственного танца-шествия, напоминающего старинный венгерский танец палоташ (сходный с полонезом, но двухдольный), то в духе импровизационного речитатива или эпического повествования, с обилием украшений — подобно халгато нота (см. с. 204). Быстрые части рисуют картины народного веселья, огневые пляски — чардаши. Лист часто использовал характерные фигурации, передающие звучание цимбал и богатство скрипичной мелизматике, подчеркивал своеобразие ритмических и ладовых оборотов стиля вербункош; среди них выделим: а) «цыганскую гамму», б) повторяющиеся квартовые попевки, в) характерные пунктирные кадансы, синкопы. С народной практикой связаны и приемы орнаментального варьирования тем, и неожиданные смены характера и темпа движения:

115a *Lento quasi marcia funebre* Венгерская рапсодия № 14

²⁰ Любопытно, что аналогичное соотношение частей Лист сохраняет в Испанской рапсодии (около 1863): медленная часть (cis-moll) построена на варьировании темы фолии, близкой сарабанде; быстрая часть (D-dur) также основана на вариационном принципе, но в последовании тем обнаруживаются черты свободно трактованной сонатной формы (главная партия — D-dur, побочная — F-dur, заключительная — E-dur).

1156 Венгерская рапсодия № 15 (Ракоци-марш)
[Tempo di marcia animato]

[Tempo giusto]

115в Венгерская рапсодия № 6

Лучшими образцами рапсодий являются Вторая (на румынские темы), покоряющая тематическим разнообразием; Шестая, быстрая часть которой представляет собой виртуозные вариации на несложный танцевальный напев; Двенадцатая — едва ли не самая импровизационно-рапсодичная среди аналогичных произведений Листа;

наиболее ценимая им Четырнадцатая, героическая по содержанию, свободная по развитию.

*Симфоническое творчество. Симфонические поэмы:
«Прелюды», «Тассо», «Венгрия». Фауст-симфония.
Мефисто-вальс. Фортепианные концерты*

1

Симфонические произведения составляют второй основной раздел в музыкальном наследии Листа. Здесь чаще, чем в фортепианном творчестве, прорываются черты риторики, внешне-ораторского пафоса. В то же время принципиальное значение симфонического творчества Листа велико: последовательно проводя свою идею «обновления музыки путем ее соединения с поэзией», он в ряде сочинений добился замечательного художественного совершенства.

Программность лежит в основе подавляющего числа листовских симфонических произведений. Избранный сюжет подсказывал новые выразительные средства, вдохновлял на смелые искания в области формы и оркестровки, которая всегда отмечена у Листа блестящей звучностью, красочностью. Композитор обычно четко выделял три основные группы оркестра — струнные, деревянные духовые и медные — и изобретательно использовал солирующие голоса. В *tutti* оркестр звучит у него гармонично и уравновешенно, а в кульминации, подобно Вагнеру, он часто применял мощные унисоны медных на фоне фигураций струнных.

Лист вошел в историю музыки как создатель нового романтического жанра — симфонической поэмы: так впервые им были названы 9 произведений, законченных к 1854 году и изданных в 1856—1857 годах; позже были написаны еще 4 поэмы. Симфонические поэмы Листа — это крупные программные сочинения в свободной одночастной форме²¹, где нередко сочетаются различные принципы формообразования (сонатный, вариационный, рондо); иногда эта одночастность вбирает в себя элементы четырехчастного симфонического цикла.

²¹ Лишь последняя симфоническая поэма — «От колыбели до могилы» (1882) — делится на три небольшие части, которые идут без перерыва.

Возникновение данного жанра было подготовлено всем ходом развития романтического симфонизма. С одной стороны, проявлялось тяготение к единству многочастного цикла, объединение его сквозными темами, слияние частей (например, Шотландская симфония Мендельсона, Четвертая Шумана). С другой стороны, предшественницей симфонической поэмы явилась программная увертюра, свободно трактующая сонатную форму (увертюры Мендельсона, а ранее — «Леонора» № 2 и «Кориолан» Бетховена). Подчеркивая это родство, Лист многие свои будущие симфонические поэмы в первых вариантах называл увертюрами: они служили вступлениями к пьесам, хорам и даже опере (Глюка). Подготовили рождение нового жанра и крупные одночастные произведения для фортепиано, лишенные развернутой программы, — фантазии, баллады и т. п. (Шуберта, Шумана, Шопена).

Круг образов, воплощенных Листом в симфонических поэмах, очень широк. Его вдохновляла мировая литература всех веков и народов — от античного мифа («Орфей», «Прометей»), английских и немецких трагедий XVII—XVIII веков («Гамлет» Шекспира, «Тассо» Гёте) до поэзии французских и венгерских современников («Что слышно на горе» и «Мазепа» Гюго, «Прелюды» Ламартина, «К Ференцу Листу» Вёрёшмарти). Как и в фортепианном творчестве, Лист в своих поэмах нередко воплощал образы живописи («Битва гуннов» по картине немецкого художника Каульбаха, «От колыбели до могилы» по рисунку венгерского художника Зичи) и т. д.

Но среди пестрого разнообразия сюжетов отчетливо проступает тяготение к героической тематике. Листа привлекали сюжеты, рисующие сильных духом людей, картины больших народных движений, битв и побед. Он воплотил в своей музыке образ античного героя Прометея, ставшего символом мужества и непреклонной воли. Как и поэтов-романтиков разных стран (Байрона, Гюго, Словацкого), Листа волновала судьба юного Мазепы — человека, преодолевшего неслыханные страдания и достигшего большой славы²². В «Гамлете», «Тассо», «Прелюдах» композитор прославил жизненный подвиг человека, его вечные порывы к свету, счастью, свобо-

²² Такое внимание к юности Мазепы (согласно легенде, он был привязан к крупу коня, который много дней и ночей носился по степи), а не к исторической судьбе гетмана Украины характерно, в отличие от Пушкина, для зарубежных романтиков.

де; в «Венгрии» воспел славное прошлое своей страны, ее героическую борьбу за освобождение; «Плач о героях» посвятил борцам, павшим за свободу отчизны; в «Битве гуннов» нарисовал картину гигантского столкновения народов (битва христианского войска с полчищами Аттилы в 451 году).

Лист своеобразно подходит к произведениям, легшим в основу программы симфонической поэмы. Подобно Берлиозу, он обычно предпосылает партитуре развернутое изложение сюжета (часто весьма обширное, включающее и историю возникновения замысла, и отвлеченные философские рассуждения), иногда — отрывки из стихотворения и очень редко ограничивается только общим заголовком («Гамлет», «Праздничные звоны»). Но, в отличие от Берлиоза, Лист трактует подробную программу обобщенно, не передавая музыкой последовательного развития сюжета. Он чаще всего стремится воплотить яркий, выпуклый образ центрального героя и на его переживаниях сосредоточить все внимание слушателя. Этот центральный образ также трактуется не в конкретно-бытовом, а в обобщенно-приподнятом плане как носитель большой философской идеи.

В лучших симфонических поэмах Листу удалось создать запоминающиеся музыкальные образы и показать их в различных жизненных ситуациях. И чем многограннее обрисованы обстоятельства, в которых герой ведет борьбу и под влиянием которых выявляются разные стороны его характера, тем ярче раскрывается его облик, тем богаче содержание произведения в целом.

Характеристика этих жизненных условий создается рядом музыкально-выразительных средств. Важную роль играет обобщение через жанр: Лист использует исторически сложившиеся жанры марша, хорала, менуэта, пасторали, песни и другие, которые способствуют конкретизации музыкальных образов и облегчают их восприятие. Нередко он применяет и изобразительные приемы для создания картин бури, битвы, скачки и т. п.

Главенство центрального образа порождает принцип *монотематизма*: всё произведение основывается на видоизменении одной ведущей темы. Так построены лучшие героические поэмы Листа («Тассо», «Прелюды», «Мазепа»). Монотематизм является дальнейшим развитием вариационного принципа: вместо постепенного раскрытия возможностей темы дается непосредственное сопоставление далеких по характеру, часто контрастных ее вариантов. Благодаря этому создается единый и одновременно многогранный, изменчивый образ героя. Трансформация основной

темы воспринимается как показ различных сторон его характера — как изменения, возникающие в результате определенных жизненных обстоятельств. В зависимости от той конкретной обстановки, в которой действует герой, меняется и склад его темы.

В то же время, стремясь отразить конфликтность явлений, Лист часто обращается к закономерностям сонатного *allegro*. Такое взаимообогащение монотематизма и сонатности создает большие возможности для воплощения острого драматизма, напряженной борьбы и столкновений — при единстве выражения и господстве одной идеи. При этом отказ от принципов сонатности обычно обедняет музыкальное развитие, особенно в героических поэмах; отсутствие же монотематизма — при присущей Листу яркой контрастности образов — нередко приводит к клочковатости и пестроте формы.

2

«П р е л ю д ы» — одна из лучших симфонических поэм Листа. История создания этого произведения, выбор литературного источника, его воплощение в словесной программе и в музыке чрезвычайно характерны для листовской программности и ее трактовки. Музыка была задумана в 1844 году как увертюра к четырем мужским хорам на текст стихотворения французского поэта Жозефа Отрана «Четыре стихии» («Земля, Ветры, Волны, Звезды»); в 1848 году увертюра была завершена, но не издана; неоднократно перерабатывалась в 1850—1854 годах. Тогда же Лист обратился к стихотворению Ламартина «Прелюды» (из цикла «Новые поэтические размышления») в качестве программы для симфонической поэмы; программа эта также имела несколько вариантов.

Стихотворение Ламартина, разросшееся до размеров небольшой поэмы, посвящено раздумьям о бренности человеческого существования. Печальные жалобы волн и грозная морская буря, кровопролитное сражение и усеянное телами поле битвы вызывают у поэта чувство ужаса, и перед ним возникают светлые воспоминания детства, проведенного среди простых пастухов, на лоне сельской природы, в цветущих полях, под тихое журчание ручейков...

Музыка Листа лишь далекими нитями связана со стихотворением Ламартина, а варианты программы все более удаляются от него. В первоначальном, чрезвычайно развернутом варианте Лист подробно пересказал содержание литературного источника (со

стихотворными цитатами), усилив героические моменты. В окончательном, кратком варианте героическое и оптимистическое звучание еще более усилено; исчезли мрачные раздумья, полные отчаяния и безнадежности, а также скорбные картины усеянного мертвецами поля битвы. От Ламартина сохранилась лишь одна фраза — призыв героя к борьбе; все остальное написано Листом.

«Разве не представляет собой наша жизнь ряда прелюдий к неведомому гимну, первую торжественную ноту которого возьмет смерть? Любовь является волшебной зарей для каждого сердца; но в чьей судьбе первое блаженство счастья не было разрушено порывом бури, чьи чарующие иллюзии не были развеяны ее суровым дыханием, чей алтарь не был разбит смертоносной молнией? И чья душа не искала — после подобных потрясений — мира и покоя деревенской жизни, чтобы заглушить свои воспоминания? Но человек не может долго предаваться блаженному покою на лоне природы, столь пленяющему его вначале, и "лишь только раздастся боевой сигнал трубы", спешит он, какая бы война ни звала его, в ряды сражающихся, на свой опасный пост, чтобы в битве вновь обрести всю полноту самосознания и восстановить целиком свои силы».

Все же и окончательный вариант программы не соответствует музыке Листа. В частности, первая, ключевая фраза программы, объясняющая название произведения²³, резко противоречит волевой, жизнеутверждающей, глубоко земной направленности симфонической поэмы. В музыке «Прелюдов», в противоположность программе, основная идея выражена с большой ясностью и образной конкретностью, что достигается широким использованием жанровых (марш, пастораль) и изобразительных моментов (буря, битва, трубные сигналы, пастушьи наигрыши).

Различные картины, заимствованные из литературного первоисточника, воплощены в контрастных разделах, сменяющих друг друга внезапно, без переходов, что при общности тем создает яркость сопоставлений. Некоторые из этих разделов как бы вобрали в себя отдельные части сонатно-симфонического цикла (маршевый эпизод разработки напоминает о скерцо, пасторальный — о медленной части, торжественная главная партия в репризе — о финале). Все это заключено в стройную форму сонатного *allegro* с зеркальной ре-

²³ Кстати, этой фразы нет у Ламартина. Лист попытался выразить в ней общий смысл не столько данного стихотворения, сколько творчества поэта в целом.

призой, которая еще более выявляет героические настроения: поэма завершается не лирическими образами побочной партии, а героическими — главной.

«Прелюды» открываются вступлением, в котором зарождается основная тема произведения (пример 116). Здесь словно содержится тот жизненный вопрос, ответ на который будет искать герой; такие «интонации вопроса» весьма характерны для романтиков и нередко встречаются у Листа. Постепенно из туманной дали возникает ответ на вопрос вступления — тема героя, первый тезис поэмы (главная партия, C-dur). В ней звучат уверенность и горделивое сознание своей силы (пример 117).

116 *Andante* "Прелюды", вступление

Archi
pizz. *p* arco

poco ritenuto *più rit.*

Legni *pp smorz.*

117 *Andante maestoso* "Прелюды", главная партия

Tutti *ff*

Tutti *ff*

Связующая партия рисует образ героя с иной стороны — его мечты о счастье, о любви, светлые грезы юности. Основная тема приобретает мечтательный, напевный склад (струнные инструменты, трехдольный размер — вместо маршевой поступи), волнообразное сопровождение убаюкивает, погружает в мечты. Хроматизмы, задержания, оттенок гармонического мажора, зыбкие красочные модуляции, резко контрастирующие с уверенной диатоникой главной темы, придают звучанию темы особую пряность:

118 *L'istesso tempo*

"Прелюды", связующая партия

Все это подготавливает побочную партию — свободно льющуюся, широкого дыхания мелодию (E-dur; пример 119a). Она звучит вначале затаенно, словно исподволь, у валторн и альтов с сурдиной, но потом ширится, разрастается и захватывает весь оркестр. В конце экспозиции, как и в начале, вновь возникает «интонация вопроса».

Разработка состоит из нескольких разделов. Первый с яркой изобразительностью живописует картину борьбы и увенчивается героическими фанфарами труб. Второй раздел открывается манящей темой связующей партии, ныне приобретающей еще более изнеженные черты. За ней следует пастораль — лирическая остановка после напряженного развития и перед конечным утверждением героики. Данный эпизод в разработке построен на новой, самостоятельной теме — хотя и здесь в свирельных наигрышах мелькает «интонация вопроса», словно и на лоне природы герой не может забыть своих сомнений. Позже на пасторальном фоне появляется тема побочной партии — сперва в A-dur, а затем в C-dur. Это начинается зеркальная реприза. Все более крепнут героические возгласы, призывы к действию (мотивы связующей и главной темы), и под конец возникает картина массового народного ликования (трансформировавшаяся в марш побочная тема и поданная в духе апофеоза главная тема).

В репризе все темы подчиняются героическому складу главной и воспринимаются как ее варианты. Связующая теряет свой мечтательный, убаюкивающий характер и превращается в ликующий призыв; изменяется и лирическая побочная, которая тоже звучит как победное шествие:

119a [Andante maestoso] *espressivo ma tranquillo* "Прелюды", побочная партия
Cor., V-le

(Tempo di marcia) Побочная партия в репризе

1196

Tutti *ff*

Все это еще более способствует интонационному сближению тем поэмы. В показе конечного торжества, однако, сохраняется напряженность развития, словно напоминание о тех трудностях, которые пришлось преодолеть герою на пути к победе. Это роднит репризу «Прелюдов» с бетховенскими финалами, представляющими собой, по выражению Асафьева, «напряженную устойчивость»: «Ликование финала звучит так: борьба продолжается, ибо такова жизнь, а сейчас — радость».

3

Иное композиционное решение дано в другой героической поэме Листа, «Т а с с о», носящей подзаголовок «Жалоба и триумф». Подобно «Прелюдам», она возникла в качестве увертюры — к трагедии Гёте «Торквато Тассо», которая была исполнена в Веймарском театре в 1849 году, на празднестве в честь столетия со дня рождения поэта. В 1850—1854 годах музыка была расширена и переработана. В развернутой программе, приложенной к поэме, Лист подчеркивает, что его вдохновила на создание этого сочинения не столько пьеса Гёте, повествующая о жизни великого итальянского поэта XVI века при дворе в Ферраре и его несчастной любви к сестре герцога, сколько стихотворение Байрона «Жалоба Тассо»,

рисующее Тассо в темнице, где он томился долгие годы по приказу герцога.

Однако Лист придает самостоятельную трактовку и тому и другому литературному источнику, подчеркивая так поразивший его контраст между горестной жизнью поэта и его посмертной славой: «Нашим стремлением было передать музыкой вопиющее противоречие: не признанный при жизни гений после своей смерти озаряется сиянием славы, которая своими уничтожающими лучами поражает его гонителей». В том же предисловии Лист упоминает о напеве венецианских гондольеров, который на протяжении трех веков после смерти Тассо исполняется на текст из его «Освобожденного Иерусалима». Эту мелодию Лист неоднократно слышал в Венеции и обработал вначале для фортепиано (первая пьеса из сборника «Венеция и Неаполь», не вошедшая в окончательную его редакцию — приложение ко «Второму году странствий»), а затем положил в основу симфонической поэмы²⁴.

Ее первый раздел изображает Тассо в темнице — слышатся стоны, жалобы, которые сменяются безуспешными порывами к свободе. Основная тема, звучащая у бас-кларнета (с-moll; пример 120а), рисует образ поэта, сохранившийся в народных преданиях, — он возникает словно сквозь дымку воспоминаний. Причем напев венецианских гондольеров сближается Листом с венгерскими темами повествовательного и скорбного характера (ср. начало Второй рапсодии, тему b-moll Шестой рапсодии). Постепенно воспоминания оживают, и мы видим героя таким, каким он был в жизни, — и в его лирических переживаниях (тема у солирующих виолончелей и валторны, As-dur), и в героических порывах (медные и струнные, марш E-dur; пример 120б). Трепетный речитативный раздел подводит к новому эпизоду: Лист показывает Тассо на фоне придворного празднества (струнные, менуэт Fis-dur; пример 120в).

Внезапно светлое видение исчезает — поэт снова в темнице; повторяется (в сокращенном виде) первый эпизод. И непосредственно с этой трагической картиной сопоставляется ликующий финал поэмы (C-dur; пример 120г) — картина народного торжества, прославление героя; главная тема поэмы, многократно варьируемая, приобретает

²⁴ В 1866 году Лист вновь обратился к образу итальянского поэта, написав «Торжественное погребение Тассо» — эпилог к симфонической поэме, построенный на вариантах той же темы.

характер триумфального шествия. Однако данный апофеоз, в отличие от финала «Прелюдов», несколько растянут и статичен.

В «Тассо» наиболее последовательно воплощен листовский принцип монотематизма. Музыкальное развитие основано на одной теме, которая трансформируется, обрисовывая разнообразные ситуации и эмоциональные состояния. Вначале, в медленном движении, она носит скорбный и одновременно неумолимый, роковой характер; затем наделяется чертами, типичными для листовских тем мучительных поисков, смутных стремлений. В следующем разделе отдельные обороты «собираются» в широкий напев венецианских гондольеров, который превращается то в страстную любовную песню, то в блестящий героический марш. Та же тема далее становится выразительнейшим «говорящим» речитативом. Наконец возникает изящный менуэт (самая неожиданная ее трансформация) и заключительный торжественный марш-шествие:

120a **Adagio mesto** "Тассо", напев гондольеров
Cl. basso

120б **Meno adagio** "Тассо", марш
Tr-be con grandezza
f
Archi

Allegretto mosso con grazia
(quasi menuetto)
espressivo

"Тассо", менуэт

120в

[Allegro con molto brio]

"Тассо", финал

120г

Эти многоликие вариации имеют определенные жанровые черты (песня, марш, менуэт), и их чередование отдаленно напоминает последовательность частей сонатно-симфонического цикла: вступление и Allegro, медленная песенная часть, менуэт, торжественный маршевый финал²⁵.

4

В 1840 году Лист написал для фортепиано «Героический марш в венгерском стиле». Спустя 14 лет на этой основе родилась симфоническая поэма «Венгрия». Лист не снабдил ее словесными пояснениями, но уже в рецензии на исполнение поэмы в Пеште (1856) в качестве программы приводились три строфы из стихотворения Вёрёшмарти «К Ференцу Листу», которым венгерский поэт приветствовал первый приезд композитора на родину:

²⁵ В то же время в чередовании вариаций можно обнаружить принципы сонатного allegro: трехчастный первый раздел — главная партия (с-moll), напев гондольеров — побочная (с-moll — As-dur), марш — заключительная (E-dur). С речитатива начинается разработка, включающая менуэтный эпизод (Fis-dur). Далее — сокращенная главная партия (Allegro, с-moll) и очень расширенная побочная и заключительная (C-dur). Но эта сонатность обнаруживается скорее умозрительно, чем при непосредственном слушании.

Ты, который миром звуков правишь,
 Если хочешь вспомнить о былом,
 Так играй, чтоб вихрь, летящий с клавиш,
 Грянул, как борьбы великий гром,
 И в разливе яростного гнева
 Торжества послышались напевы.

Так сыграй, чтоб от призывных звуков
 Пробудились в глубине земли
 Доблестные предки и во внуков
 Души их бессмертные вошли,
 Одарив отчизну благодатью
 И предав изменников проклятью.

Если ж мрак лихих времен настанет —
 Траур ты над струнами развей;
 Флейтой ветра пусть напев их станет
 Средь осенних плачущих ветвей,
 Чтоб ее рыдания звучали,
 Нам напомнив старые печали²⁶.

«Венгрия» по характеру близка к рапсодиям, но темы ее не столь ярки и контрастны — она страдает известным однообразием тематизма и недостаточной связностью формы.

Поэма открывается небольшим вступлением, в котором отчетливо слышны венгерские интонации и в то же время много общего с другими листовскими вступлениями (например, в «Тассо»). Это тяжелое, мрачное раздумье о судьбах родины и народа. Но есть еще герои в родной стране, пробуждаются дремлющие силы — слышится уверенная поступь марша (главная партия, d-moll):

121 *Quasi andante marciale* "Венгрия", главная партия

Cl., Fag., V-le

p marc. pizz. *p marc.*

²⁶ Перевод Л. Мартынова.

Однако героический порыв не сразу достигает цели — развитие марша прерывается скорбной жалобой вступления.

Иной склад присущ первой теме связующей партии, беспокойной и тревожной. В центре этого большого построения — страстная, приподнятая, импровизационного склада мелодия с каденцией солирующей скрипки:

"Венгрия", связующая партия

122 [Quasi andante marziale. Poco animando]
un poco riten.
espressivo

mf

una corda

a tempo
V-no solo

p leggiero

pp

poco rall.

perdendo

Развитие приводит к новому героическому разделу — звонкие фанфары побочной темы (H-dur) прославляют борцов за свободу (пример 123).

123 **Allegro eroico** "Венгрия", побочная партия

Звучит блестящий, вихревой марш (вариант главной темы). Печальные обороты вступления сменяются повторным проведением марша.

Если в экспозиции героические образы были преимущественно только показаны, провозглашены, то в разработке Лист рисует картины жестоких битв, гибели многих героев. На ее кульминации возникает тема связующей партии, ныне утратившая прежний мечтательный, задумчивый облик — она стала энергичной, воинственной, героической.

Вторая кульминация — трагическая: звучит похоронный марш памяти павших в борьбе. Лист мастерски сочетает здесь в одновременности несколько тем, изменив их образный смысл. Так, в основе траурного марша лежит трансформированная связующая тема, которой придан характер надгробной речи, тогда как ее сопровождение образуют энергично ритмованные аккорды побочной.

Сокращенная реприза (D-dur), в которой отсутствует скорбная тема вступления и родственная ей связующая, подводит к коде — картине всеобщего ликования, веселой массовой пляски. Лист разрабатывает здесь народную тему, уже использованную им в Восьмой рапсодии.

По сравнению с ранее разобранными симфоническими поэмами, замысел «Венгрии» более обобщен и потому форма проще — сонатное *allegro* с вступлением и развитой кодой. Важную роль играет интонационное единство (хотя принцип монотематизма выдержан не до конца): во вступлении заложен зародыш группы тем связующей партии; различно трактованная тема марша служит ос-

новой и главной, и побочной. В принципах изложения тем подчеркнуты народно-жанровые черты. Темы показаны очень широко, в них много повторов и красочных сопоставлений, построение нередко напоминает две варьированные строфы (главная и побочная партии, разработка, похоронный марш) или приближается к трехчастности (связующая партия, кода).

5

В симфониях Листа «Данте» (в двух частях: «Ад», «Чистилище») и «Фауст», несмотря на использование циклической формы, принципы построения остаются теми же, что и в симфонических поэмах. Так, *Фауст-симфония* (1854—1857) — это своего рода триптих симфонических поэм, каждая из которых, как это типично для Листа, посвящена обрисовке образа одного героя²⁷. Здесь особенно ясно проявляется отличие листовской программности от программности Берлиоза.

Берлиозу для воплощения темы «Фауста» понадобились колоссальные ораториально-симфонические средства; композитора в равной мере интересовали и душевные переживания главных героев, и картины природы, и образы быта, фантастики — все это выписано подробно и широко. Лист же трактует сюжет предельно обобщенно, подчеркивая это уже в названии: «Фауст-симфония в трех характерных картинах» («Фауст», «Гретхен», «Мефистофель»). Это три портрета, три образа, раскрытые только со стороны их душевных переживаний. И хотя эти переживания глубоки и показаны многосторонне, в связи с большими философскими проблемами, все же они предстают изолированными от широкого жизненного фона.

Как и в симфонических поэмах, Лист свободно, по-своему трактует литературный первоисточник — величайшее творение Гёте. В образе Фауста композитор прежде всего искал близкие себе романтические черты: вечное сомнение, мятежный порыв, неустанное стремление к идеалу. Маргарита — воплощение душевной чистоты, ясности, покоя, по которому томится герой. Мефистофель — символ отрицания, неверия, издевки над благороднейшими порывами человека. Вместе с тем образы, как обычно у Листа, раскрыва-

²⁷ Правда, в последовании этих «поэм» можно обнаружить связи с классическим сонатно-симфоническим циклом: сонатное *allegro*; медленная часть; скерцо и финал в одной части.

ются многогранно, с различных сторон. Особенно это относится к образу Фауста (первая часть).

Лишенная тяготения, тональных устоев, «блуждающая» тема, построенная на увеличенном трезвучии, — гениальная находка для воплощения разьедающих душу героя сомнений; ее завершает интонация мучительного, неразрешимого вопроса (вступление):

124 *Lento assai* V-le, V-c. Фауст-симфония, вступление

sf p

Cl. V-ni Fag. Cl. Fag.

dim.

Другая тема — напряженная, взволнованная, мятущаяся (главная партия) — характеризует беспокойные поиски, порывы, стремления Фауста (ср. с музыкальной обрисовкой Тассо). Следующая тема — страстная, приподнятая, полная ораторского пафоса. Большое место занимают типичные для Листа лирические темы — восторженные, экстатические (побочная партия). Одна из них — тема любви, певучая, свободного дыхания, с непринужденной сменой размера — представляет собой трансформацию «мучительного вопроса», звучавшего во вступлении. Новый, маршевый вариант той же темы (заключительная партия) рисует героические черты образа Фауста, его мужество, волю к борьбе:

125a *Affettuoso (poco andante)* Cl., Cor. V-le Ob. Фауст-симфония, побочная партия

pp

Timp., pizz.

Заключительная партия

1256 *Grandioso, poco meno mosso*

Резко контрастна вторая часть — светлая, прозрачная по колориту, словно далекое видение. Безмятежные, мечтательные, песенного склада темы Маргариты, звучащие у солирующих инструментов, противопоставлены напряженным, страстным темам Фауста. Их внезапное вторжение возвращает настроение первой части, но ненадолго — мир и покой торжествуют. Созданию этой умиротворенности способствует и избранная Листом форма: если в первой части он использовал драматичное сонатное *allegro*, то здесь — уравновешенную трехчастность.

Для создания образа Мефистофеля в третьей части симфонии Лист не прибегает к новым темам. Дух отрицания и сомнения не имеет собственного тематизма — его характеристикой служат искаженные, иронически осмеянные темы Фауста. По выражению Соллертинского, Мефистофель — это «ироническая изнанка Фауста, его теневая сторона, его саркастический двойник». Лист здесь

смело использует прием, найденный Берлиозом в финале Фантастической симфонии, — пародирование первоначально светлого, благородного образа, и строит на этом целую часть. Насмешку и издевку вызывают мучительные вопросы и сомнения Фауста, развенчиваются его высокие стремления и героические порывы. И только чистого образа Маргариты не смеют коснуться едкие сарказмы Мефистофеля: тема второй части мелькает неизменной, и ее же краткое проведение завершает симфонию.

Небольшое умиротворенное заключение, однако, не может уравновесить горький скепсис финала в целом. В поисках иного, утверждающего вывода Лист через три года после завершения и исполнения симфонии дописал заключительный хор (1857). В нем использованы последние слова гётевского «Фауста», прославляющие то «вечно женственное», что дарует спасение, а в музыке варьируется тема Маргариты из второй части (первоначально проходит у солиста-тенора). Однако сам Лист не считал исполнение этого эпилога обязательным; чаще Фауст-симфония звучит в первоначальном варианте.

Воплощение саркастических, злых образов привлекло внимание Листа и в других сочинениях: около 1860 года он написал для оркестра «Два эпизода из "Фауста" Ленау» — «Ночное шествие» и Танец в деревенском кабачке (Мефисто-вальс). Через 20 лет он создал Второй Мефисто-вальс (для оркестра), еще два года спустя — Третий Мефисто-вальс и Мефисто-польку (для фортепиано).

Первый Мефисто-вальс приобрел широчайшую популярность в авторской транскрипции для фортепиано. Это ярко живописная, программная по замыслу жанровая картина, в которую вплетаются также иные, фантастические мотивы²⁸.

Деревенские музыканты настраивают свои инструменты (дважды повторяется вступительный раздел, где благодаря наложению

²⁸ В программе, предпосланной этому произведению, сначала идет диалог между Мефистофелем и Фаустом у окна деревенского кабачка, где происходит веселая свадебная пирушка. Фауст очарован крестьянской девушкой. Затем Мефистофель берет скрипку у деревенского музыканта, начинает играть — все пускаются в пляс. Фауст, танцуя, увлекает за собой красавицу. Звуки дьявольской скрипки преследуют их и в саду, и на лугу, и в лесу, где сладострастно шепчутся деревья и поет соловей...

пустых квинт создаются терпкие гармонические сочетания). Новый раздел — грубоватый топорный танец с «топчущейся» мелодией и неизменно повторяющимся сопровождением. Танец становится все более стремительным, звучание — мощным. Но прекращается деревенская пляска, и слышатся совсем иные звуки — вкрадчивые, влекущие, завораживающие: это Мефистофель играет на дьявольской скрипке. Странная, угловатая мелодия, с подчеркнутыми тритонами, неустойчивые, хроматизированные гармонии, обилие модуляций — все контрастирует с незатейливым деревенским вальсом. Неожиданно мелодия Мефистофеля обрывается и возникает третья тема — легкая, воздушная, стремительная, напоминающая некоторые «фантастические» этюды Листа; она дважды прерывает развитие певучей темы, которая затем звучит еще более страстно и маняще.

Вновь повторяется простой деревенский вальс. Однако теперь в его спокойное течение вплетается сатанинский напев, и вальс приобретает возбужденный, беспокойный характер. Движение становится все безудержней. В последний раз слышится завораживающая мелодия Мефистофеля, сметаемая бешеной пляской.

6

Разные стороны творчества Листа как гениального реформатора пианизма и замечательного мастера оркестрового письма, обновившего содержание и средства выразительности симфонической музыки, предстают в органичном единстве в его двух фортепианных концертах. Это одни из наиболее популярных произведений Листа, по праву снискавшие широчайшую любовь и признание исполнителей и слушателей. Их музыкальные образы ярки, рельефно сопоставлены; конфликты броско очерчены; развитие стремительно, увлекает своей порывистостью; форма ясна, выписана крупным штрихом. Партии солиста и оркестра предельно виртуозны и красочны — они выступают на равных основаниях, словно соревнуясь, оспаривая друг у друга проведение музыкальной мысли. Контрастная смена эпизодов подчеркивает драматический замысел произведения²⁹.

²⁹ Для фортепиано с оркестром, помимо двух концертов, Лист написал ряд сочинений. Таковы «Пляска смерти» — парафраза на тему средневекового напева «Dies irae» с шестью вариациями (кучкисты высоко ценили это про-

В истории фортепианного концерта Лист открыл новую главу. Предшествующие этапы связаны с именами Моцарта (венский классический концерт) и Бетховена, героизировавшего содержание концерта, усилившего в нем черты драматизма, контрасты сопоставления соло и tutti. Опираясь на Бетховена, композиторы-романтики разрабатывали дальнейшие возможности симфонизации концерта. В этом направлении шли Мендельсон (см. его Скрипичный концерт), Шуман. Последний писал: «Мы должны терпеливо дожидаться гения, который в новой блестящей манере укажет, каким образом должно связывать партии фортепиано и оркестра, дабы пианист мог полностью раскрыть богатство инструмента и своего мастерства, в то время как оркестр не оставался бы только зрителем, но, наоборот, разнообразием своего колорита способствовал еще большему обогащению их совместной игры». Лист сделал это³⁰. Созданный им тип концерта утвердился в творческой практике позднейших композиторов, хотя наряду с ним во второй половине XIX века существовали и другие типы (например, у Чайковского или Брамса).

Концерты Листа непрограммны, но их тесная связь с симфоническими поэмами очевидна. Как и последние, концерты фактически одночастны (хотя Первый подразделен автором на три части). Однако в их поэжном развертывании обнаруживаются определенные разделы, соответствующие четырем частям обычного симфонического цикла. В основе концертов также лежит принцип монотематизма: главенствующий образ в различных освещениях скрепляет все развитие произведения. Но этим не исчерпывается его содержание — появляется и ряд новых, предельно контрастных тем, различия которых сглаживаются при утверждении конечного вывода: эти темы, преобразованные героическим тоном звучания, повторяются в финале. «Мне свойственна такая манера связывания и закругления отдельных отрывков путем повторения предшествующих тем», — указывал композитор.

изведение; Николай Рубинштейн был его лучшим исполнителем), Фантазия на народные венгерские темы (авторская транскрипция Четырнадцатой рапсодии), переложение фортепианной фантазии «Скиталец» Шуберта и др.

³⁰ Творческим исканиям Листа хронологически предшествовали пять «симфонических концертов» французского композитора Анри Л и т о л ь - ф а (1818—1891). Лист посвятил ему свой Первый фортепианный концерт.

Оба концерта задуманы примерно в одно и то же время — еще в 30-х годах, но по многу раз перерабатывались. В окончательной редакции Первый, Es-dur, закончен в 1856 году, а Второй, A-dur, — в 1861-м.

Героические образы Пятого фортепианного концерта Бетховена (также в Es-dur!) несомненно вдохновили Листа на создание главного музыкального образа его Первого концерта:

Первый фортепианный концерт, I ч.

126 **Allegro maestoso**
Tempo giusto

Archi *ff marc. e deciso* *Fiat* *Archi* *Fiat*

Виртуозные пассажи солиста еще более подчеркивают темпераментную, волевою активность начальной воинственной фанфары. Она оттеняется группой взаимосвязанных лирических тем — то мечтательных, то экстатичных.

Лирическое начало преобладает и во второй части, где дана импровизационная смена вариаций; их тема (пример 127) подвергается разительным изменениям, а под конец служит материалом для драматического диалога фортепиано с оркестром.

Первый фортепианный концерт, II ч.

127 **[Quasi adagio]**

Piano

Следующее далее фантастическое скерцо — фактически третья часть — образует, по словам Листа, «связующий контраст» к финалу (который обозначен автором как третья часть, хотя фактически является четвертой). В финале в один узел стягивается тематизм всего концерта: начальный марш воспроизводит основную тему второй

части (ср. примеры 127 и 128), возникают и реминисценции речитативного диалога оттуда же (но сейчас вместо виолончелей — тромбоны со струнными басами), и фантастические видения скерцо (высокий регистр фортепиано в сочетании с деревянными духовыми придает этим эпизодам праздничное звучание), а в заключение утверждается могучая поступь главной темы.

128 **Allegro marziale animato** Первый фортепианный концерт, финал

Legni
Cor.
V-ni
V-le

mf

gma

Во Втором концерте грани между частями еще менее ощутимы, чем в Первом (неслучайно Листом они не отмечены). Это объясняется более пестрой сменой эпизодов, выражающих контрастные состояния раздумья, волевого порыва, нервного возбуждения, элегической мечтательности, героики.

Концерт открывается «темой томления», в которой предвосхищены «тристановские» гармонии:

129 **Adagio sostenuto assai** Второй фортепианный концерт, главная тема

Cl., Fl.

dolce soave

Fag.

Ob. >

Cl.

smorzando

poco rit.

perdendo

В исполнении деревянных духовых эта тема звучит пасторально-задумчиво, но при своем повторном, варьированном проведении у солиста она приобретает более мужественный, энергичный характер. Внезапно врывается новый, сурово-маршевый образ; мощные аккорды солиста поддерживаются все более нарастающим шквалом оркестрового сопровождения. Движение ускоряется — от начального *adagio* через *allegro* к еще более стремительному темпу. В соревновании с оркестром низвергаются октавные пассажи солиста. Неожиданный срыв, и музыка вновь переводится в элегический план — начинается второй раздел, пленяющий своим тонким импрессионистическим колоритом. Столь же неожидан переход к третьему разделу, волевой склад которого подготавливает финал. И здесь сохраняется контрастная смена эпизодов (среди них четыре основных), но преобладают энергично-танцевальные и маршевые образы, возникающие путем варьированного проведения ранее звучавших тем. Музыка делается все более оживленной, радостной, и финал завершается торжественным победным маршем:

130 **Marziale** Второй фортепианный концерт, финал

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano accompaniment with a forte dynamic (*fff*) and a *Tutti* marking. The second system features the woodwinds (Flute and Oboe) with a *sf* dynamic. The third system returns to the piano accompaniment with a *ff* dynamic and includes triplet figures. The score is marked with *8va* in several places, indicating octave transposition.

*Вокальное творчество. Песни.
Оратория «Легенда о святой Елизавете»*

Вокальное творчество Листа охватывает различные жанры — духовные и светские. Наибольшую ценность представляют его п е с н и (всего их около 90).

Круг поэтов, к которым обращался Лист, широк: здесь и современники, и авторы XVIII века, эпохи Возрождения; композитор писал произведения на оригинальные немецкие, французские, итальянские, венгерские тексты³¹.

Большинство песен Листа вдохновлено образами немецкой поэзии. Наиболее значительны сочинения на слова Гёте (их 6) и Гейне (7). Эти поэты были спутниками Листа на протяжении долгих лет: обратившись к их стихам еще в начале 40-х годов, композитор оставил до четырех редакций некоторых романсов, получивших окончательный вид лишь в 70—80-е годы. Из французских поэтов первое место в его вокальном творчестве занимает Гюго (6 произведений). Немногочисленные песни на венгерские тексты отличаются многообразием настроений: скорбная лирическая «Прощай», героическая «Бог венгров» на слова Петёфи, эпическая Венгерская королевская песня; с образами Венгрии связана и баллада «Три цыгана» на текст австрийского поэта Ленау.

В камерно-вокальном творчестве Лист продолжает линию, намеченную Шубертом в поздних песнях на слова Гейне, утвердившуюся у Шумана, подхваченную Вагнером (5 песен на слова Матильды Везендонк) и нашедшую завершение у Вольфа. Для Листа типичен декламационный склад мелодии, чутко следующей за изгибами стиха, наряду с широким использованием красочных возможностей фортепиано. Он часто применяет варьированную строфу или трехчастность; встречается и сквозная форма.

Можно выделить несколько типов листовских песен. Первый рисует безудержную радость любви, страстный восторг, льющееся широким, свободным потоком неодолимое чувство (сонеты Петрарки, песни, позже обработанные для фортепиано под названием «Ноктюрны "Грезы любви"»). Близки к ним более сдержанные сочинения, передающие смутное любовное томление, неясную грезу, мечту о любви — здесь особенно изысканны гармонии, нередко

³¹ Лишь к стихам русских поэтов («Молитва» Лермонтова, «Слепой певец» — мелодекламация по балладе А. Толстого) он обращался в немецких переводах.

строящиеся на сопоставлении мажора и минора или отдаленных то-нальностей («Как дух Лауры», «Радость и горе», Песнь Миньоны и др.). Многие романсы воплощают настроения скорби, страдания, разлуки, одиночества («Прощай», «Отравой полны мои песни», «Сосна», «Тот, кто свой хлеб в слезах не ел», «О, где он?», «Дочь рыбака»). В последний период творчества усиливаются мысли о смерти, о бренности всего земного («Покинута», «И мы думали о мертвецах»). Особую группу составляют произведения, связанные с образами природы — то спокойной, то бурной, но всегда величественной («Горные вершины», три песни из «Вильгельма Телля»). Немногочисленны, но очень образны баллады, в которых чередуются красочные картины; для них характерны спокойная, повествовательная мелодия, сопровождение с изобразительными моментами, свободная смена темпа, тональности, фактуры, сквозная форма («Лорелея», «Три цыгана»). Столь же редки песни героического склада; выход за сферу лирических чувств подчас приводил к созданию произведений искусственно приподнятых, внешне пафосных, лишенных искренности. Среди них выгодно выделяются сочинения на венгерские тексты, и особенно богатырская Венгерская королевская песня, где использован старинный куруцкий напев (см. пример 100 на с. 202).

Духовные вокальные произведения Лист создавал в разные периоды жизни, особенно же во время пребывания в Риме. Лучшие из них связаны с образами Венгрии. Таковы две мессы — Гранская (1855) и Венгерская коронационная (1867), создание которых приурочено к большим торжествам на родине композитора: освящению собора в Гране (Эстергоме) и коронации австрийского императора венгерским королем.

С образами Венгрии связана и наиболее оригинальная оратория Листа — «Легенда о святой Елизавете» (1857—1862)³².

³² Согласно легенде, Елизавета, дочь венгерского короля, в детстве была предназначена в жены сыну тюрингского ландграфа и увезена в Германию. Доброта и щедрость снискали ей любовь бедняков: несмотря на запрет мужа, она помогала им. Однажды Людвиг, возвращаясь с охоты, встретил жену с большой корзиной в руках. В смущении Елизавета уверяла, что там находятся розы. И когда Людвиг открыл корзину, то свершилось чудо: еда и одежда, которые Елизавета несла беднякам, действительно превратились в цветы.

Оратория делится на две части, в каждой из которых по три картины, состоящие из непрерывно сменяющихся номеров (ария, хор, дуэт и пр.).

Первая картина — «Прибытие Елизаветы в Вартбург». За торжественным приветственным хором следует речь венгерского магната, выделяющаяся своим национальным складом (пунктирный ритм, синкопы, увеличенная секунда, квартовые возгласы), ответ ландграфа и грациозный хор детей. Завершает картину повторение первого хора.

Вторая картина — «Ландграф Людвиг». Она открывается красочной сценой охоты и песней Людвига. В центре картины — чудо с розами, где развивается просветленная, возвышенная тема Елизаветы, прозвучавшая впервые в оркестровом вступлении и пронизывающая всю ораторию (это старинный венгерский духовный напев).

Третья картина — «Крестоносцы» — обрамлена героическим хором и маршем рыцарей, вместе с которыми Людвиг отправляется в святую землю. Та же тема врывается в прощальный дуэт Людвиг и Елизаветы.

Вторая часть оратории начинается драматической четвертой картиной, носящей название «Ландграфиня Софья». Гневным, патетическим восклицаниям жестокосердой матери Людвига противостоят скорбные мольбы Елизаветы. Ее изгнание завершается сценой бури, разрушающей замок.

Лирический центр оратории — пятая картина, «Елизавета», начинающаяся просветленной арией героини, где проходят темы первой части (Елизавета вспоминает о своем детстве). Затем следует хор нищих (пример 131), построенный на теме старинной венгерской песни «Я сегодня ничего не ел» (этот хор, равно как и марш крестоносцев, высоко ценился кучкистами).

Большая оркестровая интерлюдия перед последней картиной воскрешает темы предшествующих эпизодов. Эта картина рисует «Торжественное погребение Елизаветы». Один за другим следуют печальный хор бедняков, героический — крестоносцев и торжественный (на латинском языке), прославляющий Елизавету.

Вскоре ландграф отправился в крестовый поход и погиб. Его мать выгнала Елизавету вместе с детьми из замка, и та нашла приют в хижине бедняков. Здесь она скончалась, всеми оплакиваемая, и после смерти была провозглашена святой.

"Легенда о святой Елизавете", хор нищих (5-я картина)

131 *Andante*
p sotto voce

Здесь, в э - той хи - жи - не у - бо - гой, жи - вет о - на, всех
у - те - шень - е, ду - шой бо - ля - щих ис - це - лень -
е, о - по - ра в час нуж - ды жес - то - кой, в час жес - то - кой.

*Темы, образы творчества Листа.
Его значение в истории музыкального искусства*

1

Музыкальное наследие Листа богато и разнообразно. Он жил интересами своего времени и стремился творчеством откликнуться на актуальные запросы действительности. Отсюда — героический склад музыки, присущий ей драматизм, пламенная энергия, возвышенный пафос. В лучших его произведениях, если воспользоваться выражением Кюи, «кипит неподдельная жизнь».

В остро индивидуальном стиле Листа переплавились многие творческие влияния. Героика и могучий драматизм Бетховена наряду с неистовым романтизмом и красочностью Берлиоза, демонизмом и блестящей виртуозностью Паганини оказали решающее воздействие на формирование художественных вкусов и эстетических взглядов молодого Листа. Под знаком романтизма протекала его дальнейшая творческая эволюция. Композитор жадно впитывал в себя жизненные, литературные, художественные и собственно музыкальные впечатления.

Необычная биография способствовала тому, что в музыке Листа оказались совмещенными различные национальные традиции. От французской романтической школы он воспринял яркие контрасты в сопоставлении образов, их живописность; от итальянской

оперной музыки XIX века — эмоциональную страстность и чувственную негу кантилены, напряженную вокальную декламацию; от немецкой школы — углубление и расширение средств выразительности гармонии, экспериментирование в области формы. К сказанному надо добавить, что в зрелый период своего творчества Лист испытал также воздействие молодых национальных школ, в первую очередь русской, достижения которой изучал с пристальным вниманием. Все это органически сплавлялось в художественном стиле Листа, с присущим ему национально-венгерским строем.

Музыке композитора свойственны определенные сферы образов; среди них можно выделить пять основных групп:

1. Большим своеобразием отмечены героические образы ярко мажорного, призывного характера. Им присущ рыцарски горделивый склад, блеск и красочность изложения, светлое звучание меди. Упругая мелодика, пунктирный ритм «организуется» маршевой поступью. Таким в сознании Листа предстает отважный герой, борющийся за счастье и свободу. Музыкальные истоки этих образов — в героических темах Бетховена, отчасти Вебера, но главное — именно здесь, в данной сфере, отчетливее всего проступает воздействие венгерской национальной мелодики.

Среди образов торжественных шествий встречаются и более импровизационные, минорные темы, воспринимаемые как рассказ или баллада о славном прошлом страны. Сопоставление минора и параллельного мажора, широкое использование мелизматики подчеркивают богатство звучания и многообразие колорита.

2. Трагические образы составляют своеобразную параллель к героическим. Таковы излюбленные Листом траурные шествия или песни-плачи (тредии), музыка которых навеяна трагическими событиями народно-освободительной борьбы в Венгрии либо смертью ее крупных политических и общественных деятелей. Маршевый ритм здесь обостряется, становится более нервным, отрывистым, и часто вместо фигуры $\text{♩} \text{♩}$ возникает $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ или $\text{♩} \text{♩}$. Вспоминаются траурные марши Бетховена и их прообразы в музыке французской революции конца XVIII века (см., например, известный Похоронный марш Госсека). Но у Листа преобладает звучание тромбонов, глубоких, низких басов, погребальных колоколов. Как отмечает венгерский музыковед Бенце Саболичи, «в этих произведениях трепещет мрачная страсть, какую мы находим только в последних стихотворениях Вёрешмарти и в последних картинах живописца Ласло Паала».

Национально-венгерские истоки таких образов бесспорны. Чтобы убедиться в этом, достаточно обратиться к симфонической поэме «Плач о героях» или популярной фортепианной пьесе «Погребальное шествие. Октябрь 1849 года» (из цикла «Поэтические и религиозные гармонии»). Уже первая, медлительно разворачивающаяся тема «Погребального шествия» содержит характерный оборот увеличенной секунды, придающий особую мрачность траурному маршу. Терпкость звучания (гармонический мажор) сохраняется и в последующей скорбной лирической кантилене. И, как нередко у Листа, траурные образы преобразуются в героические — к мощному народному движению, к новой борьбе зовет смерть национальных героев.

3. Иная эмоционально-смысловая сфера связана с образами, передающими чувства сомнения, тревожного состояния духа. Этот сложный комплекс мыслей и чувств у романтиков ассоциировался с представлением о гётевском Фаусте (ср. с Берлиозом, Вагнером, с симфонией самого Листа) или байроновском Манфреде (ср. с произведениями Шумана, Чайковского). Нередко в круг этих образов включался и шекспировский Гамлет (ср. с увертюрой-фантазией Чайковского, с поэмой самого Листа). Воплощение подобных образов потребовало новых выразительных средств, особенно в области гармонии: Лист часто применяет увеличенные и уменьшенные интервалы, хроматизмы, даже внетональные созвучия, кварттовые сочетания, смелые модуляции. «Какое-то лихорадочное, мучительное нетерпение пылает в этом мире гармонии», — указывает Сабольчи. Таковы начальные фразы обеих фортепианных сонат или Фауст-симфонии.

4. Нередко близкие по смыслу средства выразительности используются в той образной сфере, где главенствуют издевка и сарказм, передается дух отрицания, разрушения. То сатанинское, что было намечено Берлиозом в «Шабаше ведьм» из Фантастической симфонии, получает у Листа еще более стихийно-неодолимый характер. Это — олицетворение образов зла. Жанровая основа — пляска — ныне предстает в искаженном виде, с резкими акцентами, в диссонантных созвучиях, подчеркнутых форшлагами. Наиболее очевидные тому примеры — три Мефисто-вальса, финал Фауст-симфонии, разработка Сонаты h-moll.

5. Лист выразительно запечатлел также широкий диапазон любовных чувств: упоение страстью, экстатический порыв или мечтательную негу, томление. То это напряженного дыхания кантилена

в духе итальянских опер, то ораторски-возбужденная декламация, то изысканная истома «тристановских» гармоний, обильно снабженная альтерациями и хроматикой.

Конечно, между отмеченными образными сферами нет четких разграничений. Героические темы близки трагическим, «фаустовские» мотивы нередко трансформируются в «мефистофельские», а эротическая тематика включает в себя и благородно-возвышенные чувства, и соблазны сатанинского обольщения. К тому же этим не исчерпывается выразительная палитра Листа: в Венгерских рапсодиях преобладают фольклорно-жанровые танцевальные образы, в «Годах странствий» много пейзажных зарисовок, в этюдах или концертах встречаются скерцозные фантастические картины и во многих сочинениях — хорально-возвышенные небесные видения. Тем не менее наиболее оригинальны достижения Листа в отмеченных выше сферах. Именно они оказали сильное воздействие на творчество следующих поколений композиторов.

2

В период расцвета деятельности Листа — в 50—60-х годах — его влияние ограничивалось узким кругом учеников и друзей. С годами, однако, все более осознавались его новаторские достижения.

Естественно, прежде всего их воздействие сказалось на фортепианном исполнительстве и творчестве. Вольно или невольно все, кто обращался к фортепиано, не могли пройти мимо гигантских завоеваний Листа в этой области, что нашло отражение и в трактовке инструмента, и в фактуре сочинений. Со временем и в композиторской практике завоевали признание идейно-художественные принципы Листа, причем они усваивались представителями различных национальных школ.

Получил широкое распространение обобщенный принцип программности, утвержденный Листом (вслед за Мендельсоном, Шуманом) в противовес Берлиозу, которому более свойственно живописно-театральное истолкование избранного сюжета. В частности, листовские принципы шире использовались русскими композиторами, особенно Чайковским, нежели берлиозовские.

Столь же широкое распространение приобрел жанр программной симфонической поэмы, художественные возможности которой разрабатывали композиторы нескольких поколений. Сразу же вслед

за Листом симфонические поэмы писали во Франции Сен-Санс и Франк; в Чехии — Сметана и Дворжак; в Германии высших достижений в данном жанре добился Р. Штраус. Правда, такие произведения редко основывались на монотематизме. Однако монотематический принцип — пусть в более свободном толковании — был все же использован, причем в непрограммных сочинениях (в симфониях и камерно-инструментальных произведениях Франка, Танеева и др.). Наконец, последующие композиторы нередко обращались к поэмному типу листовского фортепианного концерта (см. Концерт Римского-Корсакова, Первый концерт Прокофьева, Второй Глазунова и др.).

Были развиты не только композиционные принципы Листа, но и образные сферы его музыки, особенно же — героическая, «фаустовская», «мефистофельская». Напомним, например, горделивые «темы самоутверждения» в симфониях Скрябина, «фаустовские» сомнения и дьявольские обольщения в творчестве Р. Штрауса. Что же касается обличения зла в словно искаженных издевкой «мефистофельских» образах, выдержанных в духе неистовых «плясок смерти», то их дальнейшая разработка встречается и в музыке XX века (см. произведения Шостаковича).

Значительное развитие получил также богатый тонкими оттенками колоритный музыкальный язык Листа. В частности, красочность его гармоний послужила основой для исканий французских импрессионистов: без художественных достижений Листа немислимы ни Дебюсси, ни Равель (последний, помимо того, в своих произведениях широко применял и завоевания листовского пианизма).

Прозрения Листа позднего периода творчества в области гармонии поддерживались и стимулировались его крепнущим интересом к молодым национальным школам. Именно у них — и прежде всего у кучкистов — Лист находил возможности обогащения музыкального языка новыми ладовыми, мелодическими и ритмическими оборотами.

К концу XIX века, после смерти Мошоньи, Листа, Эркеля, усложнилась обстановка в музыкальной жизни Венгрии. Будапешт приобрел значение крупного европейского музыкального центра. Но для процветания консерватории, музыкальной академии, оперного театра, филармонии не хватало сил отечественных музыкантов. В результате эти учреждения оказались в руках иностранцев,

преимущественно австрийцев, которые в немалой мере способствовали повышению общемузыкальной культуры Венгрии, но не интересовались ее национальным сокровищем — народной музыкой, не понимали и не ценили то венгерское, что утверждали в своем творчестве Эркель и Лист.

Так музыкальный Будапешт незаметно превратился в «онемеченный» город, где усиленно пропагандировались сочинения композиторов Германии и Австрии, в первую очередь Вагнера и Брамса, а под венгерской музыкой разумелось лишь то, что исполняли цыганские инструментальные ансамбли в увеселительных целях. Музыку таким ансамблям поставляли профессионально недостаточно обученные композиторы («они даже не всегда умели записывать нотами свои мелодии», — вспоминал Золтан Кодай). Но именно в развлекательной музыке, которой особенно увлекались жители провинциальных городов, сохранялись, хотя и в салонном преломлении, национальные традиции Венгрии.

Для того чтобы преодолеть эту пропасть между космополитическим профессионализмом и национальным дилеттантизмом, должен был явиться большой, всесторонне образованный музыкант, преданный своей родине. Эта роль выпала на долю выдающегося композитора XX века Белы Бартока (1881—1945), чьи первые успехи как пианиста и автора замечательных сочинений приходятся на начало нашего столетия. Одновременно с ним славу венгерской музыки упрочил Золтан Кодай (1882—1967)³³.

Всю жизнь Бартока, по его собственным словам, волновала «проблема Листа», то есть место, которое он по праву должен занимать в культуре Венгрии. Своим творчеством и теоретическими изысканиями в качестве фольклориста, крупнейшего знатока народного искусства, Барток доказал живую связь Листа как с венгерской музыкой, ее национальными традициями, так и с нашей современностью, ибо художественные идеалы великого венгра были устремлены в будущее.

³³ Следует назвать также скрипача и композитора Енё Хубаи (1858—1937), возглавлявшего в 1919—1934 годах Высшую музыкальную школу в Будапеште; пианиста и композитора Эрнё Дохнаны (1877—1960) — ученика Э. д'Альбера, который, в свою очередь, обучался у Листа, и других. Напомним также, что дирижер А. Никиш, равно как и скрипачи Й. Йоахим и Л. Ауэр, были родом из Венгрии.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЛИСТА

Ф ор т е п и а н н ы е п р о и з в е д е н и я

- Этюды высшего исполнительского мастерства (около 1826, новые редакции — 1838, 1851)
 Большие этюды по Паганини (1838, 2-я редакция — 1851)
 3 концертных этюда (около 1848)
 2 концертных этюда (около 1863)
 «Альбом путешественника» (1835—1836)
 «Годы странствий» (1-й год — 1835—1854, 2-й — 1838—1858, 3-й — 1867—1877)
 «Поэтические и религиозные гармонии» (1845—1852)
 «Утешения» (1849—1850)
 Фантазия-соната «По прочтении Данте» (1837—1838, 2-я редакция — 1849)
 2 легенды (1863)
 2 баллады (1845—1853)
 Соната h-moll (1852—1853)
 Первый Мефисто-вальс (около 1860, сначала — оркестровая редакция)
 19 венгерских рапсодий (1846—1885)
 «Венгерские исторические портреты» (1870—1885)
 Третий Мефисто-вальс (1883)
 Мефисто-полька (1883)
 Вальсы, галопы, полонезы, чардаши, марши, вариации и др.

Т р а н с к р и п ц и и и о б р а б о т к и д л я ф о р т е п и а н о
п р о и з в е д е н и й:

Шуберта (72)	Баха (7)
Бетховена (31)	Шопена (6)
Вебера (15)	Россини (6)
Шумана (14)	Мейербера (6)
Вагнера (12)	Доницетти (6)
Берлиоза (9)	Беллини (5)
Мендельсона (9)	Гуно (4)
Верди (8)	Моцарта (3)

С и м ф о н и ч е с к и е п р о и з в е д е н и я

Симфонии

- Фауст-симфония в трех характерных картинах (1854—1857)
 Данте-симфония (1855—1856)

Симфонические поэмы (всего 13)³⁴

- «Что слышно на горе» (1848—1856)
 «Тассо. Жалоба и триумф» (1849, новые редакции — 1850—1854)
 «Прелюды» (1848, новые редакции — 1850—1854)
 «Орфей» (1853—1854)
 «Прометей» (1850, 2-я редакция — 1855)
 «Мазепа» (1851—1854)
 «Праздничные звоны» (1853)
 «Плач о героях» (1849—1854)
 «Венгрия» (1854)
 «Гамлет» (1858)
 «Битва гуннов» (1857)
 «Идеалы» (1857)
 «От колыбели до могилы» (1881—1882)

Произведения для фортепиано с оркестром

- Первый концерт, Es-dur (1830—1849, новые редакции — 1853, 1856)
 Второй концерт, A-dur (1838—1849, новые редакции — 1849, 1853, 1857, 1861)
 «Пляска смерти». Парафраза на «Dies irae» (1838—1849, новые редакции — 1853, 1859)

Другие произведения

- «Два эпизода из "Фауста" Ленау» («Ночное шествие», «Танец в деревенском кабачке» — [Первый] Мефисто-вальс) (около 1860)
 Второй Мефисто-вальс (1880—1881)

О р а т о р и и и м е с с ы

- «Легенда о святой Елизавете», оратория (1857—1862)
 «Христос», оратория (1862—1867)
 Гранская месса (1855)
 Венгерская коронационная месса (1867)

³⁴ Симфонические поэмы перечисляются в порядке их авторской нумерации, которая не соответствует хронологической последовательности.

Песни и романсы (около 90)

Литературные сочинения (6 томов, начало 1880-х годов)

- «О положении художников и об условиях их существования в обществе» (1835)
- «Письма бакалавра музыки» (1835—1840)
- «Паганини. По поводу его смерти» (1840)
- «Шопен» (1849—1851, публикация — 1852, новая редакция — 1879)
- «Тангейзер» (1849)
- «Лоэнгрин» (1850)
- «Летучий голландец» (1854)
- «О "Фиделио" Бетховена» (1854)
- «Об "Орфее" Глюка» (1854)
- «Об "Эврианте" Вебера» (1854)
- «Золото Рейна» (1855)
- «Берлиоз и его симфония "Гарольд"» (1855)
- «Роберт Шуман» (1855)
- «Клара Шуман» (1855)
- «Моцарт. К столетию со дня рождения» (1856)
- «Критика критики. Улыбышев и Серов» (1857)
- «Джон Фильд и его ноктюрны» (1859)
- «О цыганах и их музыке в Венгрии» (1859, новая редакция — 1881)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Бородин А.* Воспоминания о Листе. М., 1953.
- Крауклис Г.* Симфонические поэмы Листа. М., 1974.
- Лист Ф.* Избранные статьи. М., 1959.
- Мильштейн Я. Ф.* Лист: В 2 т. Изд. 2-е. М., 1971.
- Сабольчи Б.* Последние годы Ф. Листа. Будапешт, 1959.
- Стасов В.* Лист, Шуман, Берлиоз в России. М., 1954.
- Хохлов Ю.* Фортепианные концерты Листа. М., 1960.
- Цуккерман В.* Соната си минор Ф. Листа. М., 1984.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИТАЛИИ

ВВЕДЕНИЕ

*Верди — великий классик итальянской музыки.
Связь его творчества с национально-освободительной борьбой,
с современными общественными и литературными течениями.
Состояние итальянского музыкального театра в первой
половине XIX века. Верди и его предшественники*

1

Творческая деятельность Джузеппе Верди охватывает более полувека; она неразрывно связана с общественно-политической и культурной жизнью Италии 1840—1890 годов. Пламенный патриот, верный сын итальянского народа, Верди воспевал в своем творчестве свободу и независимость личности, лучшие, благородные черты человеческого характера, прославлял отважный героизм борцов с тиранией, беспощадно обличал гнет насилия.

Современники наделили Верди почетным именем «маэстро итальянской революции». Его музыка служила делу народной борьбы, она нередко становилась знаменем этой борьбы, а мелодии опер Верди — революционными песнями. Ибо горячей любовью к родине, жгучей ненавистью к ее угнетателям, мужественным пафосом, неукротимой волей к свободе проникнуто творчество великого итальянского композитора.

В музыке Верди нашло ярчайшее отражение освободительное движение в Италии, захватившее начиная с периода наполеоновских войн все слои народа и приобретшее в середине века особенно напряженные и острые формы.

К 1815 году, ко времени распада империи Наполеона, Италия оказалась разобщенной на 8 мелких обособленных государств, каждое из которых находилось в сфере того или иного иностранного влияния. Особенно жестоким было владычество Австрии, распространившееся на наиболее развитые промышленные районы севера Италии. Силы народа были раздроблены, но не сломлены. Пафос революционного горения не только не ослабевал, но с каждым последующим десятилетием усиливался, хотя любая вспышка освободительной борьбы стоила огромных человеческих жертв. Все более мощные волны этой борьбы могут быть хронологически обозначены рамками десятилетий: 10—20-х, 30—40-х, 50—60-х годов.

Первая волна нашла свое выражение в так называемом карбонарском движении¹. Отсутствие опоры на широкие народные массы не дало возможности карбонариям, несмотря на их личный героизм, добиться сколько-нибудь значительных общественных результатов. Восстания в Неаполе и Пьемонте в начале 20-х годов были жесточайшим образом подавлены и силы революционеров на некоторое время подорваны.

Вторая волна освободительной борьбы связана с созданием в 1831 году организации «Молодая Италия», во главе которой стоял выдающийся общественный деятель Джузеппе Мадзини; к ней примыкал Джузеппе Гарибальди — замечательный полководец народных масс. Политические идеалы этой организации, требовавшей республиканского строя для единой Италии, были более радикальны, чем у карбонариев. Высшим выражением этого периода явились пятидневная миланская революция 1848 года и восстание в Риме 1849 года.

К этому времени относится возникновение третьей волны национально-освободительного движения. Наряду с Мадзини выдвигается Камилло Кавур — министр Сардинского королевства (Пьемонта), противник республики, решивший объединить Италию путем присоединения ее частей к Пьемонту. Искусный политик, он стре-

¹ Карбонариями (угольщиками) именовали себя члены этой заговорщической политической организации.

мился использовать и патриотический порыв республиканцев, и помощь иноземных монархий — Франции, Пруссии. Началась высшая фаза борьбы за объединение страны. Она ознаменовалась в 1859 году значительной победой над Австрией — основным поработителем Италии.

Предательство правящих кругов, испугавшихся силы народного гнева, отодвинуло срок окончательной победы. Ряд исконных итальянских земель еще оставался под властью Австрии, Франции, Ватикана. Народные походы за освобождение этих земель ознаменовывают 60-е годы. Однако национальное объединение страны завершилось только в 1871 году переездом сардинского короля Виктора Эммануила II в Рим, отныне ставший столицей Итальянского королевства.

Героическая пора итальянского освободительного движения вызвала в области культуры и искусства движение, называемое *Рисорджименто* (национальное возрождение), расцвет которого падает на 30—60-е годы. Выдвигается теоретик и глава итальянского романтизма Алессандро Мандзони (1785—1873), укрепивший и далее развивший демократические традиции Уго Фобсколо — писателя-трибуна карбонарского периода, на произведениях которого воспитывались многие поколения итальянских патриотов. Большой популярностью пользовался роман Мандзони «Обрученные» (первая редакция — 1821—1823, окончательная — 1840—1842), повествующий о страданиях итальянского крестьянства XVII века под двойным гнетом — дворянско-католического и чужеземного владычества.

Обращаясь к прошлому родины, писатели Рисорджименто прославляли героизм борцов за свободу, выдвигали тему нравственного совершенствования. Вслед за Мандзони к этому призывали писатели-романтики Джованни Никколини и Франческо Гверрацци. Роман последнего «Осада Флоренции» (1836), посвященный борьбе за независимость, проникнут тем же пафосом освобождения родной страны, теми же гражданскими мотивами, что и оперы Верди 40-х годов².

² Прямое изображение борьбы итальянских карбонариев и деятелей «Молодой Италии» содержится в произведениях Стендаля «Пармская обитель» и «Ванина Вандини», романе Этель Лилиан Войнич «Овод» и в воспоминаниях революционеров Сильвио Пеллико («Мои темницы») и Джузеппе Гарибальди («Мои мемуары»).

Гражданскими мотивами проникнута также поэзия Рисорджименто, усвоившая то лучшее, что было создано У.Фосколо, Г.Россетти, Дж. Леопарди в предшествующий период. Широчайшее распространение получили революционные песни. Таковы, например, Гимн Гарибальди (музыка А. Оливьери, текст Л. Меркантини) или популярная народная песня гарибальдийцев:

132 Allegro Песня гарибальдийцев

Про - щай, мо - я кра - са - ви - ца, весь наш полк и - дет в по -
 ход. Ес - ли здесь о - ста - нуть я сто - бой, ме - ня
 тру - сом на - зо - вут, ес - ли здесь о - ста - нуть
 я сто - бой, ме - ня тру - сом на - зо - вут.

2

Особое место в общественной жизни Италии занял оперный театр. И в предшествующие исторические периоды значение его было велико — это исконно национальная традиция Италии. Но сила социального воздействия музыки необычайно возросла в годы беспощадных гонений со стороны австрийской полиции и иезуитов на малейшее проявление свободолобивой мысли. Наряду с богатейшим народно-песенным наследием, революционным фольклором любимые оперные мелодии отечественных композиторов способствовали подъему чувств национального самосознания, патриотизма. Когда любые публичные собрания были запрещены, ложи музыкальных театров становились местом встреч, широкого общения различных слоев городского населения.

Чужеземные поработители и католические реакционеры, учитывая большое общественное значение музыкального театра, чинили всевозможные препятствия его развитию. Новые произведения проходили строжайшую цензуру, в них беспощадно зачеркивалось все,

что хоть сколько-нибудь напоминало о современном тяжелом положении итальянского народа. Время действия отодвигалось в глубь истории, действующие лица переименовывались, драматургия оперы кромсалась. Таким гонениям особенно ожесточенно подвергались ярко патриотические произведения Верди, изобличавшие гнет тирании и социального неравенства. Например, сюжет оперы «Жанна д'Арк» неожиданно связывался с античностью, и, вопреки элементарной логике, ее события разыгрывались на острове Лесбос; в опере «Битва при Леньяно» вместо Италии были показаны Нидерланды, а германский император Барбаросса превращен в испанского герцога Альбу; восстание в Сицилии против французских оккупантов переносилось в Португалию, страдавшую под испанским игмом (опера «Сицилийская вечерня»), и т. д.

Время для театральных спектаклей строго ограничивалось двумя сезонами в год — так называемыми *стаджони*. Конкуренция оперных организаций стимулировала создание большого числа новых произведений, так как согласно практике стаджони показывалось обычно больше премьер, чем повторений уже созданных спектаклей. Такая практика заставляла итальянских композиторов быстро и много писать. Статистика показывает, что, например, за годы 1840—1885 в Италии было дано более 500 премьер (среди них 18 принадлежали Верди!), или, иначе говоря, в год создавалось в среднем от 30 до 40 новых опер. Композитор, зажатый в краткие сроки между двумя стаджони (к тому же он нередко писал по заказу различных оперных трупп, то есть одновременно работал над несколькими произведениями), более следовал рутине, не выходя за рамки установленных норм, нежели пытался ставить перед собой новые и смелые творческие задачи. Сказанное, естественно, относится не к Верди (хотя в ранний период творчества он не избежал этих недостатков), но к его старшим современникам — Гаэтано Доницетти, Саверио Меркаданте, а в еще большей степени к Джованни Паччини, Луиджи Риччи, Алессандро Нини, Гаэтано Брага и многим другим.

Имея в виду эти черты рутины, Глинка в 1843 году справедливо критиковал итальянских композиторов: «Рассчитывая на опошленный вкус своих слушателей, они без зазрения совести кладут в десять опер то, что могло быть у места только в одной, и непрерывно себя повторяют». Столь же резко высказывался Даргомыж-

ский о новом произведении Доницетти: «Об этой опере говорить нечего... Когда медаль или монета отчеканены и описаны, надо ли еще описывать следующие за ними медали или монеты, которые чеканятся по той же форме и тою же машиною?»

Однако, несмотря на эти слабые стороны, итальянский музыкальный театр первых десятилетий XIX века имел значительные достижения, на которые опирался Верди. В творчестве предшественников, в первую очередь Россини и Беллини, ему была близка приверженность национальным итальянским традициям, опора на народно-песенные, бытовые жанры. Верди подхватил и далее развил линию героико-патриотических опер Россини, таких, как «Моисей» и «Вильгельм Телль»³. Он усвоил чувственно-страстный, порывистый склад мелодики Беллини и не прошел мимо Меркаданте — композитора смелых творческих замыслов, кое в чем опередившего Верди в исканиях характерной, ораторски приподнятой мелодики, мощной хоровой декламации, но не обладавшего яркой художественной индивидуальностью (его лучшие оперы — «Клятва», 1837, и «Браво», 1839).

Но Россини после «Вильгельма Телля» (1829) не дал ни одной новой оперы, Беллини в расцвете сил и таланта умер в 1835 году, а Доницетти, поставивший последнюю оперу в 1844 году, был поражен душевной болезнью. Страна ждала музыканта, который сумел бы в опере — самом национальном искусстве Италии — воплотить лучшие идеалы и чаяния демократических масс слушателей, поднявшихся на борьбу за освобождение родины. Верди осуществил это. Его творческое наследие сыграло в истории не только итальянского, но и мирового музыкального театра выдающуюся роль.

³ Так, можно обнаружить прямую преемственную связь кабалетты (стретты) Арнольда с хором в финальном акте «Вильгельма Телля» и кабалетты Манрико, также с хоровым припевом, в финале III акта «Трубадура».

ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ (1813—1901)

Годы юности. Первые шаги на творческом пути. Героико-патриотические оперы 40-х годов. Особенности романтической драматургии Верди, многообразие творческих решений

1

Джузеппе Верди родился 9 (или 10) октября 1813 года в деревне Ле Ронколе, близ города Буссето (в Пармской области). Его отец содержал харчевню, мать была пряхой. Семья жила бедно. Не по летам серьезный, задумчивый мальчик страстно любил музыку. Церковный органист Байстрокки явился его первым учителем. Верди было 12 лет, когда отец определил его в городскую школу в Буссето. Там он поступил подручным в колониальную лавку Антонио Барецци — большого любителя и знатока музыки, руководителя местного филармонического общества. Глубокая дружба на долгие годы связала Верди с Барецци, которого он называл своим вторым отцом.

С помощью Барецци Верди продолжал занятия музыкой, его имя как композитора стало известным в Буссето (первые сохранившиеся опыты датируются 1828 годом). Он работал также в качестве дирижера, органиста и пианиста.

Верди было 18 лет, когда на средства, отпущенные городом, он отправился на два года в Милан — крупнейший музыкальный центр Италии того времени. Но мечте юноши не суждено было осуществиться: его не приняли в консерваторию. Тем не менее пребывание в Милане принесло ему пользу: дирижер известного театра «Ла Скала» Винченцо Лавинья углубил его музыкальные познания, научил уважать и любить классические итальянские традиции. Большим событием в жизни молодого музыканта явилось исполнение под его руководством в Милане в 1834 году оратории Гайдна «Сотворение мира». Верди зарекомендовал себя также в качестве композитора инструментальной музыки и вокальных сочинений.

Вернувшись в Буссето, Верди с 1836 года возглавил местную музыкальную жизнь. В том же году он женился на дочери Барецци. В 1839 году он с семьей вновь переехал в Милан для постановки своей первой оперы «Оберто, граф ди Сан Бонифачо», которая состоялась в следующем году. Опера была тепло

принята, хотя ни сюжет, ни музыка не обладали чертами яркого своеобразия.

Верди стал популярным композитором: издатели приобретали его музыку, антрепренеры заключали договоры на написание опер. В 1840 году он приступил к сочинению комической оперы «Король на день». Работа проходила при самых неблагоприятных жизненных обстоятельствах: еще в Буссето умер сын Верди, после переезда в Милан композитор лишился дочери, а уже в период создания оперы скончалась его жена. Композитор позднее вспоминал: «У меня больше не было семьи!.. Посреди этих ужасных мук, чтобы выполнить взятые на себя обязательства, я должен был сочинить и закончить комическую оперу!»

Неудивительно, что постановка ее провалилась. Верди расторгнул договор; ему казалось, что он более не в состоянии заниматься композиторской деятельностью. Но антрепренер сумел заинтересовать его сюжетом героико-патриотической оперы «Навуходносор» (по-итальянски — «Набукко»), повествующей о тяжелых страданиях иудеев в вавилонском плену. Осенью 1840 года Верди приступил к работе над оперой, через год она была закончена и вскоре поставлена в Милане.

Премьера ознаменовалась огромным успехом. Имя Верди стало в один ряд с именами популярнейших национальных композиторов. «"Навуходносор" — это опера, с которой, по существу, начинается моя артистическая карьера», — говорил Верди. Прямой путь от героики «Моисея» Россини и пламенной страстности «Нормы» Беллини ведет к музыке этого произведения. Верди нашел свою творческую манеру, наметил свой стиль, обратившись к сюжету хотя и основанному на библейских преданиях, но близкому современности. Так и был понят этот сюжет итальянскими патриотами, восторженно приветствовавшими 29-летнего композитора. Повесть о страданиях угнетенных, угнанных в рабство иудеев воспринималась как рассказ о муках, испытываемых итальянским народом под чужеземным игмом, а пророчество первосвященника Захарии о грядущем падении вавилонского владычества вселяло веру в неотвратимую гибель поработителей. Путем таких аллюзий (то есть исторических соответствий) оперы Верди наделялись современным содержанием; их мужественные, волевые мелодии становились призывными песнями, служили делу национального объединения Италии.

Постановка в 1843 году следующей оперы — «Ломбардцы в первом крестовом походе» — упрочила славу Верди.

В сумбурном либретто с переплетающимися сюжетными линиями (непримиримая вражда двух братьев и любовь дочери одного из них, плененной мусульманами, к сыну антиохийского тирана) композитор сумел обнаружить яркие моменты для воплощения патриотических идей. Эта запутанная интрига открывала возможность и для других аллюзий: кровавыми распрями, междоусобицами, политическими заговорами, контрастами между благородными порывами, беззаветной преданностью патриотическому делу и подлым предательством — подобными противоречиями была раздираема современная Италия. Вот почему Верди часто обращался к таким сюжетам в операх 40-х годов («Эрнани», «Разбойники», «Макбет»), и 50-х («Трубадур», «Симон Бокканегра»), и даже 60-х («Дон Карлос»).

Постановка «Ломбардцев» примечательна еще в одном отношении: осуществление творческих намерений Верди натолкнулось на противодействие реакционных сил общества. По требованию клерикальных властей опера подлежала запрету из-за использования духовных текстов и изображения на сцене церковных процессий. С большим трудом друзья и поклонники таланта Верди сумели снять этот запрет. Но отныне почти ни одна из его последующих опер 1840—1850 годов не избежала в Италии гонений со стороны либо австрийской полиции, либо католической церкви.

Опера «Эрнани» (1844) знаменовала расширение круга идейно-художественных задач, поставленных перед собой композитором. Он избрал сюжет романтической драмы Гюго, потому что с образом героя, имя которого носит опера, отчетливо связываются идеи борьбы против тирании, пафос свободолюбия; благородный мститель за убийство отца, дворянин по происхождению, но демократ по убеждениям, участник заговора против деспотизма, Эрнани гибнет в борьбе за личное счастье. Патетика пламенных клятв верности долгу, чести, любви, сцена в мрачном подземелье, где заговорщики полны решимости отдать жизнь за правое дело, острые контрасты ликующей радости и жестокой гибели на свадебном пиру — все это получает романтически-приподнятое, сильное выражение в музыке Верди.

Ближайшие годы проходят в интенсивной работе. Пока в ней нет достаточной последовательности. Верди привлекают разные литературные источники, различные исторические эпохи, разнообразные творческие задачи.

В созревании индивидуальной творческой манеры композитора значительна роль оперы «Макбет» (1847). Гений Шекспира на

протяжении всей жизни привлекал Верди. Поэтому с особой взыскательностью он подошел к воплощению в музыке образов шекспировской трагедии: сам разработал сценарный план, давал подробные указания либреттисту.

Композитор углубляет психологическую разработку образов, находит новые выразительные средства вокальной декламации, особенно в партии трагической героини оперы (сцена сомнамбулизма, дуэт I акта). Нов и суровый колорит оркестра. Сгущенный драматизм порожден тем, что Верди заостряет показ сил зла; борьба против узурпаторов власти, насилия над волей народа находит свое кульминационное выражение в песне с хором Макдуфа и Малькольма, в которой изобличаются предатели родины (см. пример 133д на с. 306)⁴.

Верди не было в Италии, когда в 1948 году в Милане и ряде других городов вспыхнули восстания. За год до того он отправился в свою первую зарубежную поездку — в Лондон для постановки заказанной Королевским театром оперы «Р а з б о й н и к и» (1847, по драме Шиллера). Ни один итальянский композитор XIX века не был окружен таким почетом в Англии, как Верди. На очень выгодных условиях ему был предложен контракт сроком на три года, но он не согласился остаться в Лондоне.

На некоторое время Верди задержался во Франции: он сблизился с известной певицей Джузеппиной Стреппони, которая, оставив сцену, жила в качестве преподавательницы пения в Париже. В 1849 году он женился на ней, но официально оформил брак лишь десятилетие спустя — в 1859 году. Глубокой дружбой и взаимопониманием была освящена их совместная жизнь на протяжении почти полувека.

С острой болью Верди наблюдает за трагическим разворотом революционных событий на родине. «Теперь как никогда Италия нуждается в вашей музыке», — пишет ему Мадзини. И Верди не остается в стороне от освободительной борьбы народа: он создает революционный гимн «Звучит труба» и новую героико-патриотическую оперу «Б и т в а п р и Л е н ь я н о».

⁴ В 1865 году Верди создал новую редакцию оперы. Важнейшие изменения коснулись финального акта: заново написан скорбный хор шотландских изгнанников, картина битвы расширена (решена средствами фуги), опера заканчивается хоровым эпилогом, в котором прославляется победа народа (вместо сольной арии умирающего Макбета в первой редакции).

По сравнению с предшествующими произведениями этого жанра сюжет «Битвы» исторически более оправдан, в нем прямее и непосредственнее отражены освободительные идеи. В основу оперы положено подлинное событие: в XII веке ломбардцы возглавили движение за объединение Италии, против германского императора Фридриха Барбароссы и одержали решающую победу под городом Леньяно.

В опере немало сильных мест. Таковы величественные массовые сцены 1-й картины I акта, патетическая сцена клятвы (подземелье Миланского собора — 1-я картина III акта), траурное шествие и смерть героя в финале.

Постановка «Битвы при Леньяно» состоялась в Риме в 1849 году за полтора месяца до народного восстания, что в немалой степени способствовало восторженному приему оперы на премьере.

В конце того же года была поставлена новая опера Верди — «Луиза Миллер» (по драме Шиллера «Коварство и любовь»), по своему содержанию и манере отличающаяся от предшествующего произведения: если «Битва при Леньяно» завершила линию героико-патриотических опер Верди 40-х годов, то «Луиза Миллер» предвосхищала дальнейшие творческие искания композитора в лирико-бытовой трактовке оперных сюжетов.

2

Итак, за 10 лет — 14 опер. При всем различии сюжетов и средств музыкального воплощения им присущи общие черты.

Верди начинает свой творческий путь с позиций неистового романтизма. Он стремится в музыке к тому, что в литературе делал Гюго. Его привлекает воплощение резких жизненных контрастов, предельно заостренных антитез. Нередко — и не только на раннем этапе творчества Верди — это приводило к использованию мелодраматических эффектов, необычных, исключительных положений и ситуаций. Но, как художника-романтика, Верди влечет к себе выражение именно этого исключительного и необычного. Он обращается к данной сфере для передачи высоких гражданских, патриотических идей. Для него, как и для Гюго, понятия «романтическое» и «свободолюбивое» нераздельны.

В текстах либретто вердиевских опер 40-х годов неизменно встречаются восторженные признания в любви к отчизне, призывы

к свободе, изобличение предателей родины. В этих словах сконцентрирован основной идейный смысл произведений композитора. Вне зависимости от индивидуальных особенностей сюжетов, в каждом из них содержится прямой политический намек, вызывавший взрыв патриотических чувств у итальянских слушателей — современников Верди. Но его ранние произведения не лишены существенных недостатков, характерных для тогдашнего уровня эстетических требований. Их либретто сумбурны, страдают излишним нагромождением событий, запутанностью интриги, отсутствием логической связи и последовательности в развитии действия; конфликты намечены лапидарно, без должной психологической мотивировки. Эти недостатки сказываются и на музыкальном воплощении, в котором композитор не избежал стереотипов своего времени.

Тем не менее в музыке ранних опер Верди есть то новое качество, благодаря которому появление их в театрах не только Италии, но и за рубежом стало событием большого общественного и художественного значения. Впервые после произведений Россини и Беллини в героико-патриотическом жанре итальянский композитор попытался столь смело и непосредственно откликнуться на мощный порыв освободительного движения. Новые идейные задачи породили новый интонационный склад музыки, углубили связь с народно-бытовой практикой, с революционными песнями итальянского народа. Так родилась героическая мелодика, обладающая мужественной энергией, упругой ритмикой, стремительным развитием. Ей присуща яркая контрастность в сопоставлении маршевого пунктирного ритма и триольного движения, остро акцентированных и певучих фраз.

Ниже приводятся наиболее известные примеры таких мелодий Верди: а) хор пленных иудеев из оперы «Навуходоносор»⁵; б) молитва Захарии из той же оперы; в) хор из сцены заговора в «Эрнани», где вместо прославления Иберии (древнее наименование Испании) пели славу Италии; г) фраза Аэция из дуэта с Аттилой в опере «Аттила» «Пусть тебе будет принадлежать вселенная — Италия останется мне» — эта фраза сопровождалась возгласами зрителей: «Италия — нам»; д) песня Макдуфа и Малькольма с хором «Родину предали» из «Макбета» (примеры 133а, б, в, г, д).

⁵ Популярность этой мелодии в Италии была длительной и устойчивой: так, например, на похоронах Верди ее внезапно запела тысячная толпа.

133а [Largo] Хор пленных иудеев ("Навуходоносор", III акт)



133б [Andante] Молитва Захарии ("Навуходоносор", II акт)



133в [Andante sostenuto] Хор заговорщиков ("Эрнани", III акт)



133г [Andante più mosso] Дуэт Аэция и Аттилы ("Аттила", пролог)



133д [Allegro maestoso] Песня Макдуфа и Малькольма с хором ("Макбет", IV акт)



Неслучайно большинство таких мелодий, неизменно вызывавших патриотические манифестации, служит основой для хоровых песен. Особенности драматургии подавляющего большинства ранних опер Верди заключаются в их ораториальном складе. «Навуходоносор» открывает список таких произведений, «Битва при Леньяно» его замыкает. Однако отзвуки этих традиций сохраняются в последующих операх.

Новые творческие искания проявились в «Эрнани». Композитор теперь наделяет отрицательные образы психологической противоречивостью. Следующее этапное произведение на этом пути — «Макбет», позже — «Риголетто», «Симон Бокканегра», «Дон Карлос».

Наконец, остросоциальный бытовой сюжет и его лирическая трактовка в «Луизе Миллер» вызвали особые средства музыкально-драматургического воплощения, обогатившие творческий стиль Верди. Эти тенденции получили замечательное выражение в «Травиате».

Таким образом, на протяжении 40-х годов Верди дал многообразное решение драматургических задач, наметив пути их дальнейшего развития. Известная триада начала 50-х годов («Риголетто», «Трубадур», «Травиата») открывает новый период в творчестве Верди.

*Выдвижение новых идей и принципов драматургии.
Оперы «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата»
как первая вершина в творчестве Верди*

1

Поражение революции привнесло черты нового в оперы Верди. Во многом изменяются их идеи, темы и образы. Он не отходит от гражданской тематики, но дает ей иное толкование.

Великий композитор-демократ видел, как попирались элементарные права и свобода личности, как подавлял ее гнет социального насилия. Тематами свободолюбия, борьбы с насилием и угнетением жили и его предшествующие оперы, но сейчас Верди трактует эти темы в социальном разрезе, делая больший акцент на личной драме героев. Миру знати, богатства, лжи и коварства он противопоставляет мир униженных и угнетенных, гибнущих в неравной борьбе за счастье. Так в его творчество входит тема социального неравенства, волнующая многих художников второй половины XIX века.

До сих пор Верди обращался к воплощению исключительных событий, необычных обстоятельств и характеров. Теперь его привлекают судьбы простых, обычных людей, хотя и поставленных в драматически заостренные ситуации. В этом заключается суть происходящих изменений в мировоззрении художника, которые обусловили появление иных принципов музыкальной драматургии,

иных средств выражения душевного мира героев. Эти изменения, прежде всего сказавшиеся в углублении психологического начала, намечались исподволь, предвещая дальнейшее развитие реалистических черт⁶.

Первую вершину в творчестве Верди образует знаменитая оперная триада — «Риголетто», «Трубадур», «Травиата». В поразительно короткий срок, в течение двух лет (а премьеры «Трубадура» и «Травиаты» отделены менее чем двумя месяцами!), были написаны эти снискавшие Верди мировую славу оперные шедевры, в которых столь широко и разнообразно отражены различные стороны и явления жизни, воплощены столь разные по своему содержанию сюжеты.

«Р и г о л е т т о» (1851, по пьесе Гюго «Король забавляется») представляет собой музыкальную драму остро конфликтного содержания, полную ярких контрастов и резких антитез. Верди высоко оценивал художественные достоинства либретто, считал его одним из лучших в своих операх, отмечал в нем «сильные ситуации», «разнообразие, блеск, пафос». Действительно, события в «Риголетто» разворачиваются органично и стремительно, обнажая противоречия в социальном положении героев, их морали и психике. Верди особо подчеркивал действенную роль отрицательных сил: все события, обостряющие столкновение интересов и драматизм положений, вызываются распутными похождениями безнравственного герцога и продажностью придворных.

В центре оперы — трагический образ уродливого, исковерканного жизнью шута⁷. Он обладает незаурядным умом, но играет унижительную роль при дворе. Это человек больших страстей, ненавидящий и презирающий знать. Другая, глубоко человеческая сторона

⁶ Верди был не одинок в своих новых творческих исканиях. В различных национальных оперных школах Европы с 50-х годов, после поражения революции 1848 года, обострившего социальные противоречия, наблюдается рост реалистических тенденций. Это явление характерно не только для оперного искусства, но — шире — для развития всей европейской художественной культуры второй половины XIX века.

⁷ Любитель резких контрастов, Гюго облекал высокое человеческое достоинство в уродливую внешнюю форму (наряду с шутом Трибуле — литературным прототипом Риголетто — вспомним Квазимодо!), а душевному уродству, моральному ничтожеству придавал обличье обманчивой, блестящей, но пустой красоты (таков Феб де Шатопер или прообраз Герцога в «Риголетто» — король Франциск I в пьесе Гюго).

характера Риголетто раскрывается в его отношении к дочери Джильде. В этом непорочном образе воплощен светлый полюс драмы — чистота Джильды резко противопоставлена моральной низости светской черни. Судьба карает шута за издевку над отцовским горем Монтероне. Замыслив жестокую месть Герцогу, опорочившему честь его дочери, Риголетто становится невольным убийцей Джильды. Так в мире коварства и насилия бессмысленное зло торжествует победу.

В музыке Верди замечательно переданы жизненные контрасты. Каждая картина изобилует острыми сопоставлениями. Блеску, стремительному движению бала, которым открывается опера, противостоит драматизм проклятия Монтероне⁸. В начале 2-й картины — иной колорит: в мрачно-таинственных тонах выдержана беседа Риголетто со Спарафучиле и, как неотвязное воспоминание, звучит лейтмотив проклятья; но внезапным светом озаряется музыка, характеризующая встречу несчастного шута с дочерью. Столь же контрастны начальные эпизоды II акта, где соседствуют элегичная ария Герцога с легкомысленным маршем придворных и полным трагического величия монологом Риголетто. С огромной силой выражения переданы эти жизненные антитезы в последнем акте: драма чувств Джильды и Риголетто, разыгравшаяся гроза резко оттеняются беспечной песенкой Герцога (она трижды проводится на протяжении акта, неизменно в *H-dur*). Контрасты возникают не только в н у т р и картин, но и м е ж д у ними. Особенно разителен такой контраст между началом оперы с балладой Герцога, которая неразрывно связана с общей атмосферой придворного бала, и финалом, где песенка, близкая по духу балладе, противостоит трагической развязке на фоне зловещей, бурной ночи⁹.

⁸ Верди часто давал картины балов в моменты завязки или развязки действия: на фоне шумной сумятицы жизни резче выделялась личная судьба героев оперы, и на основе е д и н о г о танцевального движения разворачивались р а з л и ч н ы е сценические эпизоды. Таковы два бала в «Травиате», соответствующие экспозиции и кульминации драмы; на балу происходит развязка действия — гибель главного героя в операх «Эрнани» и «Бал-маскарад»; важную драматургическую функцию выполняют сцены балов в «Макбете», «Сицилийской вечерне» и т. д.

⁹ Аналогично решен контраст двух балов в «Травиате»: на фоне праздничного веселья возникают радостные чувства любви Виолетты и Альфреда, тогда как карнавальные сцены финала II акта рельефно оттеняют драматизм ссоры — в первом случае герои с л и в а л и с ь с окружающей их жизненной обстановкой, во втором они п р о т и в о с т о я т ей.

Тремя основными интонационными сферами обрисованы движущие силы драмы.

Герцог охарактеризован типичным складом итальянских канцонетт — изящных и непринужденных песенок:

134а [Allegretto] Песенка Герцога (III акт)
con brio

 Серд - це кра - са - виц склон - но к из - ме - не

134б [Andantino] Дуэт Герцога и Джильды (I акт)
cantabile

 Верь мне, лю - бовь да - ет жиз - ни от - ра - ду,

134в [Allegretto] Баллада Герцога (I акт)
con eleganza

 Та иль э - та — я не раз - би - ра - ю, все о -
 -ни кра - со - то - ю, как звез - доч - ки, бле - шут.

134г Andante Тема Герцога в квартете (III акт)

 О кра - са - ви - ца мла - да.
 -я, я твой раб, на все го - то - вый,

134д [Adagio] Ария Герцога (II акт)
cantabile

 Ви - жу го - луб - ку ми - лу - ю с моль -
 -бо - ю в неж - ном взо - ре,

Им свойственны легкость, подвижность, острота ритма. Этими напевами обрисован обаятельный в н е ш н и й облик Герцога. Он не наделен, однако, глубиной переживаний и мыслей — так, не прибегая к приемам сатирического заострения, Верди обличает пустоту духовного мира великосветского повесы.

Теми же средствами обличаются внешний блеск и духовная нищета придворных, окружающих Герцога. И здесь Верди использует жанры бытовой музыки — танца (ригодон, менуэт в 1-й картине), марша (марш As-dur и хор «Тише, тише» во 2-й картине I акта, марш A-dur во II акте). Это и по методу драматургии, и по интонационному складу близкая к характеристике Герцога сфера: в ней также преобладают легкость, подвижность и ритмическая острота.

Правдиво, с большим художественным совершенством передана психологическая сложность образа Риголетто, в душе которого сплелись противоречивые чувства. Трагические черты его характера выражены многосторонне, особенно в связи с лейтмотивом проклятия, которым — в патетическом c-moll — открывается краткое (всего 34 такта) оркестровое вступление к опере:

135 *Andante sostenuto* Вступление

В основе мелодии — судорожный дважды пунктирный ритм, а в гармонии — альтерированный септаккорд. Это одновременно и лейтмотив, и лейтгармония оперы — они неоднократно проводятся в моменты напряжения драматизма. На развитии таких выразительных средств строится первая часть арии Риголетто «Куртизаны, исчадь порока» (кстати, также в c-moll), его повелительное обращение к придворным в том же акте «Прочь все теперь идите», некоторые эпизоды финала и т. д.

Но в первой половине оперы это искаженное страданием лицо выступает в обличье шута. Тонкими оркестровыми штрихами Верди привлекает внимание к внешним сторонам образа — к нарочитой походке, насмешливым ужимкам Риголетто (примеры 136а, б).

136а

Выход Риголетто (I акт)

[Sostenuto assai]

(шутовски)

До - верь - е на.

ppp

a piacere

ше вы не о - прав - да - ли, за - го - вор ваш

зна - ем

136б Allegro assai moderato

Сцена и ария Риголетто (II акт)

p

Наконец, особыми средствами обрисованы чувства отцовской любви. Их музыкальное выражение покоряет человечностью, большой теплотой, сдержанностью (примеры 137а, б, в).

137a *Andante*
Риголетто
con espress. Дуэт Риголетто и Джильды (I акт)

Не го - во - ри о ней со мной,

137б [*Andante mosso agitato. Meno mosso*] Ария Риголетто (II акт)

Гос - по - да, сжа - лись вы на - до мно - ю,

137в *Più lento* $\text{♩} = 60$
Риголетто Дуэт Риголетто и Джильды (II акт)

Ах! Плачь же, плачь, до - ро -

pp

-га - я, лей сле - зы горь - ки - е

Индивидуальную окраску имеет характеристика Джильды. Во 2-й картине I акта, особенно в арии Джильды, проступают черты, которыми Верди обычно наделяет образы девичества, женского обаяния (ср. экспозиции образов Леоноры в «Трубадуре», Виолетты в «Травиате»). Это музыка беспечно шаловливая, игриво беззаботная, что подчеркивается легкой подвижностью мелодики, прихотливой ритмикой, использованием виртуозных пассажей. Во II акте Джильда предстает уже иной. Ее бесхитростный рассказ о встрече с Герцогом близок народной мелодике:

138 [*Andantino*] Рассказ Джильды (II акт)

В храм я во - шла сми - рен - но

Бо - гу при - несть мо - лень - е,

и вдруг пред - стал мне ю - но - ша,
как чуд - но - е ви - день - е.

Партия Джильды изобилует драматическими моментами. Как и у Риголетто, декламационное начало внедряется в песенное, преобразует его. Показательны в этом отношении интонации широкого вздоха, порой стона, которыми по мере развития драмы все более насыщается вокальная партия Джильды (впервые такие «вздохи» прозвучали в оркестровом вступлении к опере):

139a [Andante sostenuto] Вступление

ff *dim.* *dim.* *p* *fp*

1396 [Andante] Дуэт Джильды и Риголетто (I акт)
Джильда
con agitazione

Ах, е - го печаль, е - го тос - ка не -
-воль - но серд - це тре - во - жат и то - мят,

139в *Più lento* $\text{♩} = 60$ Джильда Дуэт Джильды и Риголетто (II акт)

Ан - гел вы, у - те - ши - тель, вни - ма - ю вам ду - шой!

Рассмотренные сферы объединены в квартете последнего акта — этой высшей точке развития драмы. Герцог, Джильда, Маддалена и Риголетто оказались связанными одной судьбой. Роковая связанность подчеркивается неразрывным движением музыки; участники драмы подхватывают отдельные реплики, дополняют их. Но вместе с тем их партии индивидуализированы: песенные фразы Герцога и кокетливая подвижность мелодии Маддалены сочетаются с широкой, эмоционально насыщенной напевностью драматических высказываний Джильды и Риголетто. Четкость композиции помогает выявлению смысла происходящих событий. В квартете две части, в каждой по три строфы; вторая часть значительно динамизирована по сравнению с первой, и если вначале главенствовала мелодическая характеристика Герцога, то под конец преобладают взволнованные фразы Джильды, поддержанные партией оркестра:

140а [Andante] Джильда Квартет (III акт)

Э - то он зо - вет лю - бовь - ю...

140б Джильда

Серд - це бед - но - е, му - жай - ся,
ис - пы - та - ни - я сне - си, о серд. [це]

140в Джильда

всем ты ска - жи прос - ти,

Опера «Риголетто» — важнейший этап в утверждении новых принципов в творчестве Верди. Многими нитями она связана с его позднейшими произведениями. Особенно важны методы разработки сквозного музыкально-драматического развития, способствующие преодолению расчлененности так называемой номерной структуры, но в то же время не нарушающие архитектонической завершенности центральных эпизодов действия.

Верди уделяет особое внимание драматизации арии путем внедрения в нее речитативных моментов. Он стремится к органическому слиянию элементов декламационности и песенности. Одно из замечательнейших достижений в этом направлении — монолог Риголетто, по своему формальному строению представляющий собой двухчастную арию (правда, с необычным сопоставлением характеров движения — сначала более быстрого, потом медленного), но дающий неразрывное, сквозное выражение полярных чувств гнева и мольбы.

В опере сильно возросло значение диалогических сцен, в которых драматически напряженная *б е с е д а* заменила стереотипные в прежней итальянской практике дуэты, где партии участников не были индивидуализированы, а мелодии исполнялись в терцию или сексту. Центральное место здесь занимают две широко развернутые диалогические сцены Риголетто и Джильды — во 2-й картине I акта и во II акте. Эти две встречи различны по содержанию: первая говорит о радости, вторая — о горе, страдании.

Возросла и драматургическая функция оркестра, активно вмешивающегося в сценическое действие, не ограничивающегося только ролью аккордовой поддержки голоса. Так, буря в финале — не просто эффектная изобразительная картина, она дополняет и развивает драму чувств героев оперы.

Более осмысленным и драматургически целеустремленным стал тональный план оперы. Важное образно-смысловое значение имеет тональность *Des-dur*: ею заканчивается 1-я картина и финал, но под конец эта тональность в связи с омрачением общего колорита заменяется одноименным минором. В *Des-dur* выдержаны вторые части арии Риголетто и его дуэта с Джильдой, а также квартет¹⁰.

¹⁰ Верди часто обращался к тональностям *Des-dur* и *des-moll* при выражении кульминационных моментов личной драмы, придавая этим тональностям определенное образно-смысловое значение. Так, «Травиата», подобно «Риголетто», заканчивается в *des-moll*; в «Бале-маскараде» развязка драмы —

В тональной сфере Des-dur находятся и As-dur (интродукция, эпизоды дуэта Риголетто с Джильдой и марш придворных во 2-й картине I акта, клятва мести, которой завершается II акт), и Es-dur (менуэт в интродукции, эпизоды упомянутого дуэта, хор «Тише, тише»). Отсюда и обоснованные гармонической логикой концы актов: первого — в es-moll, а второго — в As-dur. Верди будет столь же планомерно и осмысленно осуществлять ладотональное развитие в своих последующих операх.

Глубина содержания и новаторство «Риголетто» вызвали особые трудности при постановке оперы. Ее сценическая судьба примечательна для тех мытарств, которые испытывали произведения Верди. Когда бóльшая часть музыки была написана, полицейские власти наложили запрет на этот тираноборческий сюжет¹¹. С большим трудом, при помощи друзей и многочисленных почитателей, Верди добился постановки оперы. Она шла на сценах Италии под различными наименованиями, нередко с произвольным изменением места и обстановки действия¹². Успех «Риголетто» как на родине, так вскоре и за рубежом был очень велик.

2

Верди обдумывал план «Риголетто» и работал над этой оперой около года (апрель 1850-го — март 1851-го), причем музыка была написана в предельно короткий срок — 40 дней. Одновременно у него созрел новый замысел. Композитор увлекся пьесой «Трубадур» испанского драматурга А. Гутьерреса, последователя Гюго (поставлена в Мадриде в 1836 году). Работа протекала в тяжелых условиях: мытарства с постановкой «Риголетто», кончина горячо

«смертный менуэт», во время которого происходит убийство Ричарда, — идет в Des-dur (окончание оперы — в b-moll); в «Аиде» «смертный дуэт» сначала идет также в Des-dur (конец оперы — в Ges-dur); в «Трубадуре» центральные драматургические моменты связаны тональностями Des-dur, as-moll, es-moll и т. д.

¹¹ Постановка литературного первоисточника — драмы Гюго «Король забавляется» также была запрещена (в 1832 году в Париже состоялся всего один спектакль). Верди был вынужден перенести место действия из Франции в Италию и изменить имена действующих лиц.

¹² Опера именовалась «Проклятие», «Шут», «Клара из Перта», «Лионелло». В одной из постановок место действия перенесено в Бостон(!), а герцог Мантуанский превращен в английского наместника.

любимой матери, смерть либреттиста — все это, естественно, затягивало сроки окончания оперы. Постановка «Трубадура» (1853) ознаменовалась бурными овациями в честь Верди. Опера прочно и надолго вошла в репертуар мирового музыкального театра.

Пьеса Гутьерреса — типичное порождение романтической школы с ее пристрастием к обрисовке резких жизненных контрастов, необычных происшествий, исключительных человеческих судеб. В либретто, по сравнению с пьесой, еще более нарушена логика драматического действия. В хаотическом нагромождении сцен в средневековых замках, цыганских лагерях, тюремных застенках крайне запутывается сценическая интрига, к тому же в изобилии обремененная мелодраматическими эффектами¹³.

Что же в этом сюжете могло привлечь Верди? Прежде всего яркое выражение мятежного духа, героики борьбы за свободу личности, что нашло выражение в резко очерченных характеристиках персонажей. Пусть не все логично в их поступках и в мотивировках действия — смысл происходящего раскрывается в музыке. Именно в ней получил образное воплощение конфликт между свободолюбивым цыганским лагерем и миром жестокого насилия, возглавляемым графом ди Луна. Цыганские песни II акта и особенно знаменитая кабалетта с хором Манрико (стретта финала III акта) представляют собой замечательные образцы мужественной героики Верди. Они стали патриотическими песнями итальянского народа.

Но не только этими номерами славится музыка «Трубадура». В опере, по меткому слову Лароша, «ярким пламенем горит гений Верди». Композитор создает неиссякаемое богатство певучих мелодий, надолго врезающихся в память. Мелодии эти красивы, но они и служат правдивой характеристике действующих лиц.

В образе Азучены Верди прежде всего подчеркнул народные черты. Ее вокальная партия пронизана песенностью (примеры 141а, б, в, г).

¹³ Действительно, либретто настолько запутанно, что даже при его внимательном чтении остается неясным, кто из детей был украден, кто сожжен и, следовательно, кто является подлинным представителем рода графа ди Луна. Каким образом воспитанный цыганами Манрико, чтобы завоевать любовь Леоноры, становится трубадуром? Почему среди цыган он окружен таким почетом? Каким образом он получает от испанского короля высокий чин и по его приказу защищает замок Каstellор, к тому же совместно с цыганами?

141a [Allegretto]

Песня Азучены (II акт)

Пла - мя, взви - ва - ясь,
все о - за - ря - ет,

141б [Andantino]

Песня Азучены (из дуэттино, IV акт)

В ми - лы - е го - ры мы воз - вра - тим - ся,
с жиз - нью бы - ло - ю сно - ва срод - ним - ся.

141в [Andante mosso]
con espressione

Песня Азучены (из терцета, IV акт)

В страш - ной бед - но - сти жи - ла я,
но на жре - бий не роп - та - ла,

141г [Andantino]
tutta a mezza voce

Песня Азучены (из дуэттино, IV акт)

Да, я у - ста - ла, о - слаб - ли си - лы,
здесь я при - ля - гу у - снуть, мой ми - лый.
Ес - ли ж кос - тер тот страш - ный, у - жас - ный

Ярко выражен в музыке героический характер трубадура Манрико:

[Allegro] Тема Манрико (из дуэта, II акт)
142а *cantabile*

Он сра - жен - ный ле - жал пре - до мно - ю,
и хо - тел я свер - шить сво - е мщень - е,

Detailed description: This musical score is for the 'Theme of Manrico' from Act II. It is marked [Allegro] and *cantabile*. The music is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It features a melodic line with a mix of eighth and quarter notes, some with slurs and accents. The lyrics are in Russian and describe Manrico's heroic character.

142б [Allegro] Стретта Манрико (III акт)

В гру - ди пы - ла - ет гроз - но - е пла - мя,
в бит - ву я бро - шусь, мать я спа - су!

Detailed description: This musical score is for the 'Stretta of Manrico' from Act III. It is marked [Allegro]. The music is written on a single treble clef staff in 3/4 time. It features a more rhythmic and driving melody with many eighth notes and some triplets. The lyrics are in Russian and describe Manrico's heroic death.

142в [Andante assai sostenuto] Тема Манрико из "Miserere" (IV акт)

Ах! Для стра - даль - ца ско - ро
по - следний час на - стал, и од - но - го бы я всей ду - шо - ю же -
лал: про - стить - ся, о Ле - о - но - ра, сто - бой!

Detailed description: This musical score is for the 'Theme of Manrico from "Miserere"' from Act IV. It is marked [Andante assai sostenuto]. The music is written on a single treble clef staff in 2/4 time. It features a slow, sustained melody with many slurs and accents. The lyrics are in Russian and describe Manrico's final moments.

К той же героической сфере относятся цыганские хоры и воинственные солдатские песни (примеры 143а, б).

143a Allegro

Хор цыган (II акт)

Что мо-жет быть нам ми-ле-е и кра-ше,

1436 Allegro moderato maestoso

Хор солдат (III акт)

Вот нас сзы-ва-ет тру-ба пол-ко-ва-я, на вра-
гов го-то-вы все мы у-стре-мить-ся.

Образ Леоноры обрисован менее индивидуальными красками, но и в ее партии, главным образом во второй половине оперы, много подлинного драматизма.

Подобно гениальному квартету из «Риголетто», с замечательным мастерством совмещены контрастные жизненные явления в «Miserere» IV акта «Трубадура»: в одном ансамбле сочетаются заупокойный католический гимн, горестные возгласы Леоноры, героическая песнь заточенного в башне Манрико и похоронный марш оркестра¹⁴.

3

Затянувшаяся работа над «Трубадуром» не помешала Верди одновременно создавать другую оперу — «Т р а в и а т а» (1853).

¹⁴ Это «Miserere», где заупокойной католической молитвой отпеваается обреченный на казнь узник, послужило Верди, по его словам, прообразом сцены суда над Радамесом (1-я картина IV акта «Аиды»). Есть общие черты и в горестных возгласах Леоноры и Амнерис. Но сцена суда разработана шире, симфоничнее.

После изображения больших народных движений композитор обратился к сугубо психологической, семейно-бытовой драме. Верди познакомился с пьесой А. Дюма-сына «Дама с камелиями» в Париже в конце 1852 года. Пьеса привлекла его жизненностью содержания, остротой разоблачения лицемерной буржуазной морали. Впервые в истории оперного театра XIX века Верди воплотил столь современный сюжет, говорящий о печальной участи женщины, которая задавлена гнетом социального неравенства (*traviata* означает по-итальянски «падшая женщина»). Неудивительно, что премьера оперы провалилась¹⁵. Успех к ней пришел примерно год спустя. С 1855 года началось триумфальное шествие «Травиаты» по сценам европейских театров (в Петербурге она была поставлена впервые в 1856 году)¹⁶.

Психологической глубиной характеристик отмечена музыка оперы. Новизна темы вызвала новаторский подход к использованию ресурсов музыкальной драматургии. В отличие от броского мазка, свойственного партитуре «Трубадура», Верди в «Травиате» стремится к тончайшей передаче оттенков душевных состояний и мотивировок действия, что вызывает большее использование принципов сквозного развития. Прямое обращение к современной теме, простота, обыденность сюжета выдвинули новые задачи перед исполнителями.

Вокальная партия Виолетты насыщена таким разнообразием выразительности, которое еще не было знакомо итальянской опере. Здесь совершенствуются далее декламационно-напевные принципы, мастерски примененные Верди в обрисовке Риголетто. Следующие отрывки могут служить примером богатства различных приемов пения — мы видим здесь *parlando*, *portamento*, *staccato*, паузы, распевные фразы и пр. (примеры 144а, б).

¹⁵ Отчасти в этом повинны и певцы: хрипота тенора, исполнителя партии Альфреда, смехотворная полнота гибнущей от чахотки Виолетты, неудачный Жермон, наряду с необычными современными парижскими нарядами актеров, — все это в немалой степени способствовало провалу.

¹⁶ Верди сделал новую редакцию оперы, обострив в ней конфликты. Значительным изменениям подвергся II акт (заново разработана сцена и дуэт Жермона и Виолетты, написана ария Жермона и т. п.). На первых порах Верди пошел на компромисс, отодвинув время действия в XVIII век, но вскоре вернулся к первоначальному замыслу.

144a [Andantino] *dolcissimo* Ария Виолетты (I акт)

Не ты ли мне в ти - ши ноч - ной
яв - лял - ся, как ви - де - нье, яв - лял - ся, как ви - де - нье,

1446 *Vivacissimo*
p agitato Дуэт Виолетты и Жермона (II акт)

Не по - нять вам э - той стра - сти, что мне
серд - це на - пол - ня - ет!

В вокальной партии Виолетты выделяются две темы, приобретающие значение лейтмотивов ее любви к Альфреду:

145a *Andantino*
con espansione Ария Виолетты (I акт)

Вмиг о - за - ри - ла лю - бовь, лю - бовь ме - ня.

1456 *Allegro assai mosso* Дуэт Виолетты и Альфреда (II акт)
Виолетта (*горячо и страстно*)

Лю - би ме - ня, Аль - фред, так страст - но, как люб -
лю те - бя... О мой Аль - фред, лю - би ме -
ня все так же страст - но... Про - щай же!

По характеру они близки друг другу. Первая тема трижды звучит в I акте: сначала в сцене любовного признания на балу (F-dur), затем как воспоминание в устах Виолетты (в той же тональности) и наконец как издали звучащая песня Альфреда (в более высокой тесситуре — в As-dur). Эта же тема дважды интонируется скрипкой в финале (в Ges-dur и, перед смертью Виолетты, повышаясь, — в A-dur, в высоком регистре при нежнейшем, тихом звучании). Вторая тема сначала проводится в оркестровой прелюдии (E-dur), а потом в 1-й картине II акта, в сцене прощания Виолетты с Альфредом (вновь повышаясь в тесситуре — в F-dur)¹⁷.

Поэтичный портрет Виолетты дан в оркестровой прелюдии. Она начинается с музыки, которая предвещает близкую гибель героини, и сменяется второй любовной темой, звучащей страстно и ярко. Образы смерти и жизни здесь резко противопоставлены. Прелюдия переключается с симфоническим антрактом к финальному действию оперы. Тот же отрывок, с которого начиналась прелюдия, открывает этот антракт, но в более высоком, напряженном звучании (с-moll вместо h-moll). Засурдиненные скрипки *divisi*, блуждающие гармонии создают необычный, волнующий колорит. Но из антракта исключена тема жизни — его музыка полна горестных вздохов, стонаний, предчувствий скорой кончины. Так протягивается арка от начала оперы к ее концу:

Антракт к III акту

146a *Andante*

V-ni *estremamente p*

Archi *pp* *f pizz.* *pp morendo*

¹⁷ При проведении лейтмотивов Верди не варьирует характер тематизма, но изменяет колорит и фактуру сопровождения. Это обычный для него прием.

Целеустремленность развития подчеркнута также тональным планом. Опере присущ бемольный колорит. Музыка, характеризующая Виолетту и Альфреда, выдержана преимущественно в тональностях F-dur — f-moll, Des-dur — des-moll, As-dur, Es-dur, B-dur. Спектром любовных чувств окрашены застольная песня и вальс I акта. В основную тональную сферу вовлечен и Жермон. Большинство же нейтральных к драме сцен дано в диезных тональностях. Из указанного спектра выпадают и те высказывания героев, в которых они изменяют своей любви (например, кабалетта Альфреда в сцене бала II акта, где выражено чувство гнева, или финальная ария Виолетты a-moll — прощание с жизнью).

Цельность выражения достигается и благодаря различным тематически-образным переключкам, к которым Верди охотно прибегает. Помимо лейтмотивов, укажем еще на один пример: музыка вальса из I акта сродни музыке, сопровождающей сцену карточной игры на балу у Флоры:

147a [Allegro brillante] Вальс (I акт)

1476 **Allegro agitato** **estremamente pp** Сцена карточной игры (II акт)



Но в корне различен характер этих отрывков: вальс подчеркивает радость зарождающейся любви — сцена карточной игры подготавливает роковую ссору.

Главное, что придает такое единство выражения всей опере, это опора на современные бытовые жанры как средство музыкальной характеристики. Причем так обрисована не только обстановка действия, но и мир чувств героев. Обратившись к близкому современности сюжету, Верди шире, чем в других своих сочинениях, использовал выразительную сферу вальса, выявляя в ней психологические оттенки содержания. Яркий образец вальса запечатлен в застольной песне Альфреда. Любопытно сравнить эту мелодию с застольной из оперы «Макбет» — насколько свободнее и шире стало мелодическое дыхание музыки Верди!

148a Allegretto Застольная песня леди Макбет ("Макбет", II акт)

На - пол - ним ча - ши ви - ном ис - кри - стым,

pp

ра - дость про - го - нит скорбь и пе - чаль.

1486 [Allegretto] Застольная песня Альфреда ("Травиата", I акт)

con grazia

Вы - со - ко под -

- ни - мем мы ку - бок ве - сель - я и

Разностороннее использование бытовых жанров — основа демократизма музыкального языка Верди. Он прибегал в этом отношении к многообразным приемам. Например, в особо драматических местах целого ряда опер применял обостренно-патетические маршевые ритмы, напоминающие характер похоронных шествий:

149

"Травиата"

"Трубадур"

"Отелло"



Вместе с тем лирико-драматическая направленность «Травиаты» определила возросшее значение свободных ариозных форм и диалогических сцен. Так, ария Виолетты в I акте по формальному строению двухчастна, но благодаря гибкости переходов скорее приближается к сцене-монологу. Замечательный образец диалогической сцены, воплощающей драматичное содержание, — дуэт Жермона и Виолетты из II акта. Здесь три основных раздела (их тональные грани: *As-dur*, *c-moll* — *Es-dur*, *g-moll* — *B-dur*), в среднем из них наступает решающий перелом (Жермон: «Плачьте, о бедная!»). Подобные сцены представляют собой своеобразные духовные поедин-

ки, в развитии которых морально побеждает один из их участников (ср. дуэт Амнерис и Аиды).

К числу выразительнейших сквозных сцен оперы принадлежит также финал II акта, завершающийся замечательным ансамблем — октетом с хором, и заключительные эпизоды оперы, которые открываются предсмертной встречей Виолетты с Альфредом. Естественно, что в этих развернутых сценах усилилась драматургическая функция оркестра, объединяющего разрозненные эпизоды сценического действия.

Все сказанное является показателем выдающегося мастерства Верди-драматурга. Но в «Травиате» не только раскрылись новые стороны его гения — появление этой оперы знаменовало утверждение нового в музыкальном театре жанра лирико-психологической оперы.

*Второй творческий перелом на рубеже 60—70-х годов.
Оперы «Сила судьбы» и «Дон Карлос» как ступени
к следующей вершине творчества Верди. Опера «Аида». Реквием*

1

К началу 50-х годов имя Верди становится широко известным за пределами родины. Композитор часто выезжает в различные европейские страны для руководства исполнением своих произведений. Тем не менее он по-прежнему стремится жить уединенно, весь свой досуг отдавая творчеству. Однако напряженный темп работы со временем замедляется. Наступают переломные годы в жизни Верди.

Работа над «Сицилийской вечерней», написанной для парижского театра «Гранд оперá» к открытию Всемирной выставки в столице Франции, протекала в трудных условиях. Пятиактная структура оперы с необоснованно растянутым действием, избыток французского текста, который надлежало положить на музыку, обязательный балет — все это раздражало композитора и сковывало его творческие силы. Патриотический сюжет о борьбе Сицилии XIII века против французских захватчиков изложен в либретто схематично, характеры недостаточно рельефно очерчены. В результа-

те опера получилась неровной. В ней есть сильные, вдохновенные места (увертюра, болеро Елены и ее ария в темнице, ария Прочиды, дуэт Монфора с сыном Арриго), но немало и «общедраматичных», лишенных яркой характерности моментов.

Полная противоположность — следующая опера, «Симон Бокканегра» (1857), поражающая смелым новаторством. Либретто по пьесе Гутьерреса столь же запутанно, как в «Трубадуре». Однако оно не случайно увлекло Верди.

В центре драмы — образ главного героя Симона Бокканегры, представляющего интересы простого народа, человека большого государственного ума, сменившего патриция Фиеско на посту дожа Генуэзской республики. Время действия — XV век; республику раздирает борьба политических партий патрициев и плебеев. Предатель Паоло (музыкальный прототип Яго из «Отелло» Верди!) изменяет делу народа, Бокканегра гибнет от его руки. Если вспомнить, что время написания оперы — период подъема патриотизма в Италии конца 50-х годов и что дело национального освобождения тормозилось вследствие противоречий между различными политическими группировками, то становится понятно, почему эта драма представлялась Верди актуальной для оперного воплощения.

В музыке оперы много нового, непосредственно предвосхищающего высшее достижение Верди — «Отелло». В лучших страницах «Симона Бокканегры» декламация напевна, тщательно разработан речитатив, наделенный индивидуальной мелодической характерностью, обогащена гармония, чутко подчеркивающая психологические оттенки речи, свобода и гибкость достигнуты в смене и связи различных оперных форм. Непрерывностью музыкально-драматического развития подчеркивается конфликтность пролога (с известным романсом Фиеско), большого дуэта Бокканегры с дочерью в I акте и сцены заседания совета в финале II акта. К сожалению, вследствие недостаточной динамики в развитии сюжета музыка не лишена однообразия, в ней мало контрастов, которыми обычно так мастерски пользуется Верди¹⁸.

«Бал-маскарад» — наиболее законченное произведение среди опер Верди второй половины 50-х годов. Здесь, временно отказавшись от уже достигнутого в области сквозной драматургии, Верди возвращается к принципам последовательно проведенной но-

¹⁸ Спустя почти четверть века, в 1881 году, Верди дал вторую редакцию оперы.

мерной структуры. Это в его творчестве последнее произведение, выдержанное в старой манере. Композитор воспользовался либретто Э. Скриба, еще в 1832 году положенным на музыку Ф. Обером. Убийство шведского короля Густава III в 1792 году на маскарадном балу представителем дворянской оппозиции начальником гвардии Анкарстрёмом трактуется в романтическом духе (мотивы личной ревности, таинственных предчувствий, предсказание колдуньи Ульрики, борьба между любовью и чувством долга). Тем не менее и здесь нащупываются связи с современностью благодаря воссозданию в опере тревожной атмосферы политических заговоров и убийств.

Опера отмечена мелодической щедростью. Замечательны в этом отношении сольные номера: ариозо и ария Ренато, канцона и романс Ричарда, две песни Оскара, две арии Амелии. Разнообразны ансамбли, которыми особенно богата эта опера.

«Бал-маскарад» был закончен еще в 1857 году и запланирован к показу в следующем сезоне в Неаполе. Но последовал запрет полицейских властей. Лишь в 1859 году состоялась премьера оперы в Риме¹⁹. Успех был огромный и длительный.

Систематические цензурные преследования, которым подвергались творения Верди, — факт примечательный, говорящий о том, что музыка гениального композитора-демократа воспринималась как могучее оружие в деле национального объединения родины. Однако самому Верди становилось все труднее работать. Несмотря на мировую славу, нигде ему не приходилось испытывать столько мытарств, как в Италии.

2

Рубеж 1850—1860 годов знаменует перелом в жизни Верди. В течение 17 лет напряженного труда (1842—1859) состоялось 19 премьер его новых опер в Италии и по одной — в Лондоне (1847) и в Париже (1855; там же в 1847 году был поставлен новый вариант «Ломбардцев» под названием «Иерусалим»). Имя композитора известно далеко за пределами родины. Верди в расцвете творческих сил, во всеоружии совершенного мастерства, ему нет и пятидесяти. Однако резко падает его продуктивность, и в дальнейшем

¹⁹ Верди пришлось перенести место действия из Швеции в Бостон середины XVIII века с соответствующим изменением имен действующих лиц.

возникает длительное творческое молчание. И хотя по-прежнему на сценах итальянских театров с успехом идут его творения, п р е м ь е р ы новых опер Верди после запрета постановки «Бала-маскарада» на протяжении почти 30 лет даются лишь зарубежными театрами — в Петербурге, Париже, Каире. Эти факты нельзя объяснить ничем иным, как глубокой неудовлетворенностью композитора современной ему итальянской общественной и культурной жизнью.

В 60-е годы Верди создает две оперы: «Сила судьбы» (1862) и «Дон Карлос» (1867). Оба произведения написаны в широкой декоративной манере, близкой к характеру драматургии французской романтической «большой оперы». Различные картины жизни, резкие непримиримые контрасты нагромождены в них подчас в хаотическом беспорядке. Кажется, будто это шаг назад по сравнению с целеустремленными драматургическими принципами «Риголетто» или «Травиаты».

«С и л а с у д ь б ы» написана по заказу дирекции российских императорских театров для итальянской труппы, постоянно выступавшей в Петербурге (в Большом театре — на месте нынешней консерватории). Премьера намечалась еще в 1861 году, но по болезни примадонны была отложена на год²⁰. Серов дал проницательную оценку этому произведению, а в связи с ним — и предшествующему творчеству Верди в целом²¹.

В основу оперы положена драма ведущего представителя испанского романтизма А. П. Сааведры герцога Риваса (поставлена в Мадриде в 1835 году), которая повествует о жестоких феодальных пережитках, попирающих национальные права и свободу: последний из инков Альваро преследуется за его любовь к дочери знатного испанского дворянина Леоноре. Драматические события, широко выписанные народные картины и сцены в монастырской обители создают богатые возможности для контрастных музыкальных зарисовок. Бурно кипит жизнь в сочных массовых сценах — и среди них знаменитый хор «Ратаплан», яркий жизненный образ монаха Мелитоне (предшественника Фальстафа из последней оперы Верди).

²⁰ Верди находился в России с конца 1861 до начала февраля 1862 года и затем в сентябре — декабре того же года; он присутствовал на спектаклях «Силы судьбы» в Петербурге и «Трубадура» в Москве. Русская публика встречала его овациями.

²¹ См.: Серов А. Н. Верди и его новая опера // Серов А. Н. Статьи о музыке: В 7 вып. М., 1989. Вып. 5.

Иной, мрачный полюс драмы связан с показом роковой судьбы Альваро и Леоноры — трагедии одиночества. И здесь есть замечательные страницы, например ария Леоноры у врат монастыря, ее знаменитая молитва в финальной картине, романс Альваро, многочисленные его дуэты с Карлосом или начальный образ увертюры, играющий роль основного лейтмотива произведения. Такие тревожные, мятущиеся мотивы преобладают в опере, придавая ей в целом мрачный колорит.

Мрачный колорит еще более сгущается в «Доне Карлосе», написанном по заказу «Гранд опера» (1867). Обращение к этому сюжету и подобная его трактовка характерны для Верди. Борьба за объединение Италии еще не завершилась, но уже в 60-е годы явно чувствовалось проявление политической реакции. Усилился и гнет католицизма. Обличению клерикализма композитор посвятил свою новую оперу, в музыке которой с большой выразительной силой передана атмосфера безграничного гнета инквизиции в Испании времен абсолютизма. Изображение этих мрачных сил предвосхищает жестокие образы жрецов в одном из гениальнейших творений Верди — «Аиде».

Как и в «Сицилийской вечерне», Верди испытывал большие трудности при создании пятиактного спектакля на французский текст, был недоволен недостаточно динамичным развитием интриги, необходимостью включить в III акт большую балетную сюиту. Опера получилась громоздкой и несколько однотонной. Поэтому спустя 17 лет, в 1884 году, автор дал для итальянской сцены новую ее редакцию. I акт и балет III акта были целиком исключены, подвергся переработке важный в драматургическом отношении дуэт Родриго ди Позы и Филиппа II (финал II акта), сокращен финал сцены в темнице (после смерти Родриго).

«Дон Карлос» — замечательное произведение, характерное для дальнейших творческих исканий Верди на путях создания сквозной музыкальной драматургии, принципы которой намечались в «Риголетто» и «Травиате», особенно же в «Симоне Бокканегре». Богатство и острота психологических характеристик, выдающимися примерами которых являются монолог Филиппа II (примеры 150а, б) и следующая затем сцена с Великим инквизителем или дуэт Родриго и Филиппа, ария Елизаветы из последнего акта или ария Эболи, сочетаются с широко выписанным социальным фоном действия — таков грандиозный массовый финал III акта (сцена аутодафе), предвосхищающий аналогичный по драматургическим прин-

ципам финал II акта «Аиды». Стал богаче и тоньше гармонический язык композитора, разнообразнее приемы использования оркестра, органичнее его слияние с вокальной партией, особенно в развитии мелодического речитатива.

Монолог Филиппа ("Дон Карлос", IV акт)

150a [Andante sostenuto]

О, не за-бу-ду

я, как пе-чаль-но взгля-ну-ла

1506 Andante mosso *p cantabile*

Ско-ро у-сну в пор-фи-ре ко-ро-

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor). It features a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and lyrics in Russian: "лей, ско - ро при - дет мой час пос - лед - ний, смерт - ный,". The piano accompaniment consists of two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both with a key signature of one flat. The piano part includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and is labeled "Archi" (strings). The score is written in a standard musical notation style with various note values, rests, and phrasing slurs.

«Дон Карлос» — важная ступень к следующей вершине творчества Верди — «Аиде».

3

Работа над «А и д о й» продолжалась около двух лет. Заказ был неожиданным: он последовал из Египта. Опера писалась для каирского театра в связи с торжественным открытием Суэцкого канала. Сюжет разработан известным египтологом, французским ученым О. Мариеттом и К. дю Локлем, либретто написано А. Гисланцони. Премьера состоялась в 1871 году; вскоре опера была показана в Италии с триумфальным успехом. Она стала украшением репертуара любого музыкального театра.

Глубокое гуманистическое содержание этого совершенного произведения раскрывается в остро конфликтных положениях, путем резко обнажения жизненных противоречий. Верди воспевает всеобъемлющее чувство любви, страстное влечение к свободе, счастью и обличает жестокие силы угнетения, насилия. Обратившись к легендарному историческому сюжету, он насытил его современным содержанием.

Верди, по собственным словам, ненавидел «ханжество и шовинизм». Он показал в «Доне Карлосе» инквизицию как слепую, фанатичную силу, губящую людей, и тем обнаружил понимание самой сути свободолюбивой трагедии Шиллера. В аналогичном плане Верди рисует жрецов, а в несомненной близости музыкальных характеристик верховного жреца египтян Рамфиса и испанского Великого инквизитора можно усмотреть глубокий смысл.

Вместе с тем основной конфликт «Аиды» обогащен темой борьбы с национальным угнетением. Эта остро актуальная тема воплощена в образах главной героини оперы и ее отца.

В связи с общей идейной эволюцией Верди — с его возросшим интересом к обличению жизненного зла (вершиной этих творческих исканий явится образ Яго в «Отелло») — роль жрецов в «Аиде» очень велика: в каждом акте они ведут действие, подготавливая трагическую развязку. Верди характеризует жрецов обычными для него приемами воплощения образов жестокости, коварства: мелодия движется размеренным, прямолинейным шагом, нередко она звучит грозным унисоном, порой же развивается канонически. В своем последовательном развитии подобное движение производит впечатление неумолимо надвигающейся силы:

Хор жрецов (II акт)

151 [Allegro maestoso]

Тен. II

Басы II и великий жрец Рамфис

К глав.ным ви -

К глав.ным ви - нов.никам по - бе.ды об.ра - ти - те серд -

V-le, Cl.

Fag. C-b.

нов.ни - кам по - бе - ды об - ра - ти - те серд -

Басы I

К глав - ным ви -

ца и взо - ры ва - ши!

V-c., Fag.

Тен. I

f

И мо - лит - ву
ца и взо - ры ва - ши!
- нов - ни - кам по - бе - ды об - ра - ти - те серд[ца]
Мо - лит - ву им воз - дай - те в тор - жес - вен[ный]

V-ni, Ob.

Этой силе, не знающей пощады, лишенной человечности, противостоит светлый образ Аиды. Основной характеризующий ее лейтмотив наделен исключительной сердечной теплотой; тонкий рисунок, свобода модуляционного развития показательны для новой гармонической манеры Верди:

152 *Andante poco più lento*

Сцена Аиды (I акт)

Любовь за - была... Да, лю - бовь сво - ю за -

Сi.

cantabile

V-ni

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. В первой системе вокальный текст: «бы - ла и мечта - ю о мщень - е! Лю - бовь мне». Во второй системе: «серд - це как солн - це о - све - ти - ла, в шей всё бла - жен - ство.» Музыкальное сопровождение во второй системе помечено «pp» и «dolce».

В оркестровом вступлении показаны эти противостоящие образы, причем темы жрецов и Аиды не только сопоставлены, но и контрапунктически совмещены, словно в борьбе. С небывалым до того совершенством раскрылось в партитуре оперы полифоническое мастерство Верди:

[Andante mosso] Вступление

153

Ob., Tr-ba Fl., Cl., V-ni

V-le, Fag. *ff*

Ottoni

V-c., C-b. *ff*

Музыкальный фрагмент оркестрового вступления. Темп обозначен как «Andante mosso». Музыкальный номер — 153. В начале фрагмента указаны инструменты: «Ob., Tr-ba», «Fl., Cl., V-ni», «V-le, Fag.», «Ottoni», «V-c., C-b.». Динамическое обозначение «ff» встречается несколько раз. Фрагмент состоит из двух систем нотной записи.

Лейтмотив Аиды проводится на протяжении оперы неоднократно. Интонационный рисунок темы не меняется, но новые эмоциональные оттенки привносятся благодаря изменениям фактуры сопровождения и, главным образом, тембра. Так, в начале увертюры тему интонируют засурдиненные скрипки (к ним позже присоединяются альты); ее поют далее и флейта в нижнем регистре, и кларнет на фоне тремоло струнных, и виолончель с фаготом и т. д.

Образ Аиды широко выписан. Первый монолог Аиды (в 1-й картине) назван в партитуре «сценой» — как далеко здесь отошел Верди от обычных форм арий! Строение монолога, воплощающего широкий диапазон чувств, свободно, грани переходов от одного состояния к другому неощутимы, речитатив мелодизирован — он сливается с фразами большой напевности. В завершающей молитве закреплены характерные для партии Аиды интонационные обороты с их своеобразной ладовой переменностью («мерцание» то мажорной, то минорной III ступени) — такие обороты нередко встречаются в музыке Верди при передаче чувств скорбной умиротворенности:

154a [Cantabile] *pp* *perdendosi* Сцена Аиды (I акт)

я вас мо-лю, я вас мо-лю!

ppp *pp morendo*

1546 [Andante mosso] *cantabile* Романс Аиды (III акт) *sfumato il Do#*

Небо ла-зур-ное и воз-дух чи-стый

pppp

Вступление к сцене и арии Елизаветы ("Дон Карлос", V акт)
Largo

154в

Если монолог драматичен и потому декламационен по музыке, то романс Аиды на берегу Нила (в III акте) имеет песенный склад. И композиция его проще, она представляет собой две варьированные строфы, обрамленные полным поэзии свирельным наигрышем гобоя:

155 [Andante mosso] *a piacere* Романс Аиды (III акт)

О край ро-ди-мый мой, те-бя мне не ви-дать.

У-вы!

Те-бя мне не ви-дать.

Амнерис также наделена лейтмотивными характеристиками. С ее царственным обликом связывается следующая тема:

156 Allegro assai moderato

Лейтмотив Амнерис



Но это лишь внешняя сторона образа — его внутреннее содержание раскрывается во многих разнообразных высказываниях Амнерис. Лейтмотивное значение приобретает и другой оборот — на его развитии основана первая сцена встречи Амнерис с Радамесом. Этот оборот неизменно возникает, и не только в устах Амнерис, когда речь идет о ее ревнивых чувствах по отношению к сопернице. Очевидно, не случайно в мелодических контурах темы обнаруживается сходство с начальным зерном лейтмотива Аиды:

157a Allegro agitato e presto

Тема ревнивых подозрений

157б Cantabile

Мажорный вариант темы

157в Andante mosso

Лейтмотив Аиды

В речах Амнерис есть и мягкость, вкрадчивость, когда она хочет выведать любовную тайну Радамеса и Аиды:

158a

Темы Амнерис

Andante mosso
V-ni
p *dolcissimo*

1586

V-ni, Ob., Cl.

Poco più lento
p *espress.* *dolce*

Амнерис охарактеризована в музыке и как глубоко чувствующая, сильная духом, страдающая женщина — тогда в ее партии возникают мелодические фразы широкого дыхания:

[Allegro giusto]
159a *con espansione* Темы Амнерис II акт

Мой ми- лый! При-ди, мо - е бла -
жен-ство, при-ди, мо - я лю - бовь, мне серд-це ус - по - кой!

1596

Allegro

IV акт

Бо - ги, сжаль - тесь, он ведь не -
ви - нен, мо - ло я вас спа - сти е - го.

Этот богатый содержанием образ наделяется трагическими чертами в сцене суда (1-я картина IV акта). Трижды повышается в tessiture (*a—b—h*) мелодия жрецов, вместе с Рамфисом допрашивающих безмолвствующего Радамеса (грозный возглас тромбонов и зловецкий гул литавр сопровождают допрос), и трижды повышают-

ся интонации возгласов рыдающей Амнерис (пример 1596) — это одно из потрясающих мест в опере!

Разными красками обрисован Радамес. Верди подчеркивает две стороны его характера: в своей лирической сущности он родствен Аиде, но как воин обладает мужественными, героическими чертами. Поэтому в его партии встречаются мелодии, свойственные Аиде, а наряду с ними — маршевые, фанфарные интонации, связанные с народными шествиями, победными кличами (см. марш A-dur 1-й картины, популярный марш As-dur и сцены народного ликования финала II акта). Более одноплановая характеристика страстного патриота, волевого Амонасро.

В опере большую роль играет обрисовка локального колорита. Верди чутко воссоздает характерные особенности ориентальной музыки, используя пониженные II и VI ступени, ладовую вариантность, воспроизводит орнаментальность мелодического развертывания:

160a [Andante con moto] Молитва Великой жрицы (I акт)

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех нотных строк. Первая строка начинается с ноты G4, за ней следуют ноты A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Вторая строка начинается с ноты G4, за ней следуют ноты A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Третья строка начинается с ноты G4, за ней следуют ноты A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Под нотами даны русские слова: Все - силь - ный, ве - ли - кий бог, все - лен - ной жи - во - тво - ря - щий дух, а а ты сн - зой - ди к нам!

160б Allegretto Священный танец жриц (I акт)

Музыкальный фрагмент, состоящий из одной нотной строки. Начинается с ноты G4, за ней следуют ноты A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. Под нотами даны русские слова: а ты сн - зой - ди к нам!

Восточный колорит создается не только ладовым и интонационным складом, но и средствами тембровой выразительности. Так, гениально найденными оркестровыми штрихами передана картина лунной ночи на берегу Нила (начало III акта): солирует флейта на фоне засурдиненных скрипок, пиццикато альтов и флажолетов виолончели; можно указать также на использование трех флейт на

фоне струнных в священном танце жриц (I акт) и т. д. Этим восточным колоритом моментами окрашивается и партия Аиды (романс из III акта) и тем более все, что связано с музыкой жрецов.

Остро конфликтное содержание драмы обусловило большое драматургическое значение диалогических сцен. Они возникают в такой последовательности:

- Амнерис — Радамес (I акт),
- Амнерис — Аида (II акт),
- Аида — Амонасро (III акт),
- Аида — Радамес (III акт),
- Амнерис — Радамес (IV акт),
- Аида — Радамес (IV акт).

В этой последовательности обнаруживается определенный композиционный замысел. Встречи Аиды и Радамеса не носят конфликтного характера, поэтому они приближаются, особенно в финале оперы, к типу дуэта как совместного пения. Во встречах Амнерис с Радамесом собеседники резко обособлены, но борьба здесь не возникает: Радамес уклоняется от нее. Иное дело — сцены Аиды с Амнерис или Амонасро: это в полном смысле слова духовные поединки, оказывающие решающее влияние на развитие драмы. Недаром с ними связаны поворотные моменты действия.

Музыкальное строение первого из «поединков» может быть разбито на 7 эпизодов: 1) экспозиция Аиды (F-dur); 2) экспозиция Амнерис (B-dur); 3) испытание Аиды: Амнерис сообщает, будто Радамес погиб (b-moll); 4) признание Амнерис в обмане, радость выдавшей себя Аиды (F-dur); 5) мольба Аиды о прощении (f-moll) — момент «торможения» (Adagio) после свершившегося перелома; 6) торжество Амнерис на фоне хора-марша (As-dur), унижение Аиды (as-moll); 7) молитва Аиды (As-dur). Как видно из этого схематического изложения, трижды тень ложится на высказывания Аиды: в решающие моменты поединка в общую последовательность мажорных тональностей (F-dur — B-dur — F-dur — As-dur) — врываются минорные (b-moll — f-moll — as-moll). И мерцанием As-dur — as-moll заканчивается молитва пленницы.

В построении этих сцен Верди применяет приемы интонационных или тональных соответствий — переключек между разделами: они скрепляют музыкальное развитие, придают форме целенаправленность. Он также перекидывает своего рода музыкальные арки между различными картинками. Например, молитва в храме — в обрядовых сценах посвящения Радамеса (финал I акта) — повто-

ряется в конце оперы, когда герой заживо погребен в подземелье; музыка женского танца финала II акта сродни священному танцу жриц из финала I акта; мелодия мольбы о прощении, которую сначала запекает Амонасро, но потом в основном ведет Аида в финале II акта, близка мелодии ее «смертного дуэта» с Радамесом — прощания с жизнью, которым заканчивается опера (примеры 161а, б), и т. д. Такие соответствия способствуют единству выражения, создают опорные точки в развитии оперной формы.

161а [Poco più animato]

Тема Аиды в финале II акта

Но ты, царь, все - мо - гуц, спра - вед - ли - вый, не о -
-су - дишь на - пра - сно не - счаст - ных,

161б Менo mosso

Тема дуэта Аиды и Радамеса (IV акт)

Про - сти, зем - ля, про - сти, при - ют всех стра - да - ний!

Сюжет «Аиды» многогранен. Большое место в нем отведено народно-героическим мотивам, воплощение которых потребовало крупных массовых сцен. Выдающееся явление в данном отношении представляет уже неоднократно упомянутый финал II акта. Огромные масштабы, черты фресковой декоративности сочетаются здесь с глубочайшей внутренней содержательностью.

Эта большая музыкальная композиция состоит из трех капитальных ансамблевых сцен (Allegro — Andante — Allegro). Каждая из них формально закруглена. От первой сцены протянута арка к третьей. Тем самым вся композиция финала может быть рассмотрена как концентрическая форма, где во второй сцене дан момент «торможения» действия — имеется в виду мольба Амонасро и Аиды о прощении и о даровании жизни (Andante, F-dur).

Первая сцена трехчастна. Вслед за торжественным славлением на основе двух вариантно связанных тем (примеры 162а, б) следует грозное шествие жрецов (см. пример 151). В центре — победный марш и балет. Реприза несколько изменена благодаря контрапунктическому совмещению темы жрецов и второй темы славления.

162a [Allegro maestoso]

Финал II акта, первая тема

Хор *ff*

Сла-ва Е-гип-ту, И-зи-де, на-шей стра-ны за-щи-те!

1626 Хор *cantabile*

Вторая тема

Лав-ро-вы-ми вен-ка-ми у-кра-сим мы ге-ро-ев,

Вторая сцена драматична: выход пленных, рассказ Амонасро, мольба о помиловании, отвергаемая жестокими жрецами, — все это создает непрерывно развивающееся действие, которое под конец приводит к широко развитой коде на той же теме мольбы (секстет солистов и три хора).

В третьей сцене (опускаем, как и выше, речитативные связки) после вступительного раздела, родственного начальной теме первой сцены, дается характеристика основных борющихся сил: Рамфиса, Аиды, Амнерис и, немного позже, Амонасро. Последний раздел сцены (она, как и первая, имеет три фазы развития) — вершина финала. Три мелодии — Аиды, поющей в октаву с Радамесом, Амнерис и Рамфиса — сплетаются в единый узел (пример 163)²².

Хор, разделенный на три группы, поддерживает либо одну, либо другую враждующую силу. Оркестр же своим звучанием укрупняет, усиливает мелодии Аиды — Радамеса. Изумительное полифоническое мастерство здесь поставлено на службу сценически действенной ситуации. Это поистине уникальное достижение мировой оперной литературы!²³

²² В примере 163 опущены партии Амонасро и Царя Египта, а также хоров народа и пленников.

²³ В произведениях Верди зрелого периода резко усиливается значение полифонических приемов. В своем обращении к молодежи (1871) он писал: «Упражняйтесь в fugaх постоянно, упорно, ненасытно, пока вы не набьете себе руку и не научитесь свободно сочетать голоса и модулировать без нарочитости». Композитор сам указывал, что хоровая полифония в «Аиде» выдержана в манере Палестрины. Среди других значительных достижений Верди в области полифонии отметим инструментальную фугу, живописующую картину битвы в новой редакции «Макбета» (1865), и вокально-инструментальные фуги в Реквиеме и «Фальстафе».

163 Sostenuto

Финал II акта

Аида

Мо - и на - деж - ды не сбылись, е.

Амнерис

Миг на - сту - па - ет

Радамес

Бо - гов не - ми - лость гроз - на - я ме

Рамфис и хор жрецов

Гим - ны воз - но - сим И. зи - де,

- му по - чет и цар - ство, а мне пе -

радостный, мне счастье улыб - нулось. [- чаль]

- ня сра - зи - ла гро - мом, мо - я Аида

на - ша она за - щи. та, е - е мы молим

В последующих актах убывает количество массовых сцен. Правда, в финале оперы Верди дает ансамблевые сцены, используя двуплановый сценический контраст, одновременно разворачивая действие в храме и в находящемся под ним склепе. Но характер этих ансамблей иной. Еще в процессе работы над либретто композитор настаивал, чтобы вся заключительная сцена состояла «из простой и чистой лирической песни». Это характерно для Верди: многие его оперы после драматической кульминации заканчиваются в лирических тонах. Кульминации обычно разворачиваются на фоне

массовых сцен (см. III акт «Трубадура», финал II акта «Травиаты», финал III акта «Отелло») — здесь предопределяется трагическая развязка. Лирическая же концовка воспеваает нравственную чистоту и душевную красоту погибших героев²⁴.

4

Параллельно с «Аидой» Верди работал над другим капитальным сочинением, которое не было предназначено для театра. На рубеже 1860—1870 годов композитор испытал немало личного горя: умерли один за другим его отец, Барецци, близкий друг и сотрудник-либреттист Ф. Пиаве. Смерть Россини в 1868 году и писателя Мандзони в 1873-м завершает скорбный список. Под впечатлением кончины близких людей Верди создает *Реквием* для четырех солистов, хора и оркестра.

Он обращается к традиционным формам католической заупокойной обедни, но насыщает их новым содержанием. Круг музыкальных образов Реквиема близок к «Аиде». Здесь находят воплощение та же мужественная героика, гневный протест, глубокое страдание, просветленный лиризм и страстная мечта о счастье. Родственны и формы (ариозо, дуэты, трио, квартеты), придающие Реквиему черты оперной выразительности²⁵. Многие же его мелодии звучат как задушевные народные напевы, примером чему может служить «Lacrimosa» (пример 164).

В Реквиеме семь частей. Трагический пролог («Requiem e Kyrie») сменяется картинами страшного суда («Dies irae»). Это главная, наиболее конфликтная, широко разработанная часть. В ней даны резкие сопоставления картин, вызывающие чувства смутения и ужаса. Лишь под конец наступает умиротворение («Lacrimosa»). Третья часть («Offertorium») — интермеццо декоративно-созерцательного плана, с которым контрастирует выражение силы, созидательной мощи жизни в четвертой части — гигантской двойной

²⁴ Драматургическое строение «Аиды», вследствие многотемности сюжета, более сложно. Здесь две кульминации: первая падает на финал II акта, после чего следует лирическая сцена на берегу Нила; вторая кульминация — сцена суда.

²⁵ Характерно, что, за исключением премьеры, состоявшейся в 1874 году в миланском соборе Сан-Марко, Реквием Верди при жизни композитора давался не в церквях, а в театральных и концертных залах.

164 [Largo] Реквием, "Lacrimosa"
con molta espr.

La - cri - mo - sa di - es il - la, qua re -
 -sur - get ex fa - vil - la ju - di - can - dus ho - mo
 re - us. Hu - ic er - go par - ce De - us.

фуге («Sanctus»). Следующая часть («Agnus Dei») — самая краткая; она дышит глубокой архаикой. Шестая часть («Lux aeterna») строится на борьбе света и тьмы. Финал («Libera me») выполняет образно-смысловую функцию репризы: здесь также даны внезапные смены картин, где воскрешаются образы и «Dies irae», и пролога; полная решимости, волевых усилий фуга перекликается с четвертой частью. Заключительный взрыв отчаяния резко обрывается, и — будто пресеклось дыхание — Реквием заканчивается зловещим шепотом.

Дух повержен, но не сломлен — таков идейный вывод этого гигантского произведения, воплотившего конфликты, типичные для опер Верди.

*Последние годы жизни и творчества.
 Оперы «Отелло» и «Фальстаф»*

1

«Аида» и Реквием еще более умножили славу Верди. Ему исполнилось 60 лет. И несмотря на то, что творческие силы не иссякли, надолго умолкает его голос.

Мадзини писал ему в 1848 году: «То, что я и Гарибальди делаем в политике, что наш общий друг Мандзони делает в поэзии, то вы делаете в музыке. Мы все как умеем служим народу». Именно

так — как служение интересам народа — Верди понимал свою творческую задачу. Но с годами, наблюдая наступление политической реакции, он вступал в противоречие с окружающей его итальянской действительностью. В его душу вкрадывалось чувство глубокого разочарования. Верди отходит от общественной деятельности, неохотно принимает присвоенное ему в 1860 году звание сенатора (в 1865-м отказывается от него), подолгу, не выезжая, живет в своем имении Сант-Агата, где занимается сельским хозяйством, мало с кем встречается. Он с горечью пишет после смерти Россини: «...это было одно из славных имен Италии. Когда же не будет и другого (в письме говорилось о Мандзони. — М. Д.) — что останется нам? Наши министры и славные "подвиги" при Лиссе и Кустоце?..»²⁶.

Верди болезненно ощущает также измену национальным идеалам, которая наблюдается среди деятелей отечественного искусства. Наступает мода на все чужеземное. В репертуаре музыкальных театров Италии главенствуют иностранные авторы. Композиторская молодежь увлекается Вагнером. Верди чувствует себя одиноким.

В этих условиях он еще глубже осознает свое общественное призвание, которое видит в том, чтобы сохранить и далее развить на уровне новых идейных задач и эстетических требований классические традиции итальянской оперы. Гениальный композитор-патриот теперь еще более требовательно, чем прежде, относится к своему творчеству и к тем произведениям, которые снискали ему мировую славу. Успокаиваться на достигнутом он не может.

Так проходят десять долгих лет раздумий, которые отделяют дату окончания Реквиема от начала работы над «Отелло»²⁷. Но пройдет еще три года упорного труда, прежде чем состоится премьера гениальной оперы Верди.

Ни одно произведение не потребовало от него такого напряжения творческих сил, такого тщательного обдумывания каждой детали, как «Отелло». И не потому, что автору уже за 70 лет, — написанная им музыка поражает своей свежестью и непосредственностью. Глубокое чувство ответственности за будущее итальянской музыки заставило композитора быть столь медлительным. Это его творческое завещание: он должен дать еще более высокое и совер-

²⁶ Имеется в виду поражение Италии в войне с Австрией.

²⁷ В течение этого периода, в начале 80-х годов, Верди перерабатывает две оперы — «Симон Бокканегра» (1881) и «Дон Карлос» (1884).

шенное выражение национальных традиций отечественной оперы. Есть и другое обстоятельство, заставлявшее так детально продумывать драматургию произведения: его литературный первоисточник принадлежит Шекспиру, любимому писателю Верди.

Талантливым и верным помощником в этой работе явился Арриго Бойто — к тому времени уже известный композитор, даровитый литератор и поэт, пожертвовавший своей творческой деятельностью, чтобы стать либреттистом Верди²⁸. Еще в 1881 году Бойто представил Верди полный текст либретто под названием «Яго». Однако лишь постепенно созревал замысел композитора. В 1884 году он вплотную приступил к его осуществлению, заставив Бойто многое кардинальным образом переделать (финал I акта, монолог Яго — во II, там же — выход Дездемоны, полностью III акт; последний акт имел четыре редакции). Музыка сочинялась в течение двух лет. Премьера «Отелло», в подготовке которой Верди принимал деятельное участие, состоялась в Милане в 1887 году. Это был триумф итальянского искусства.

2

«Отелло» — высшее достижение Верди, одно из лучших произведений мировой оперной классики.

Средствами своего искусства композитор сумел передать подлинный дух шекспировской трагедии, хотя, согласно закономерностям музыкальной драматургии, в опере выпущен ряд побочных моментов и сцен, разворот событий дан более сжато и стремительно, противопоставление характеров и драматических ситуаций резко обозначено. Вместе с тем внесены ряд дополнительных эпизодов, позволивших шире раскрыть в музыке душевный мир героев. Таковы дуэт Отелло и Дездемоны в конце I акта, монолог Яго, «кипрский» хор во II, дающий косвенную характеристику Дездемоны, воспевающий ее благородство и целомудрие, а также молитва Дездемоны в последнем акте.

²⁸ Опера Бойто «Мефистофель», приобретшая европейскую известность, была написана в 1868 году (вторая редакция — 1879). Композитор тогда увлекался Вагнером. «Аида» заставила его пересмотреть свои художественные позиции. Творческая дружба с Верди началась в 1881 году, когда Бойто принимал участие в переработке либретто «Симона Бокканегры».

I акт делится на три большие сцены — условно назовем их «Буря», «Таверна», «Ночь». Каждая из них имеет свои музыкально-драматургические центры, в которых закреплено развитие действия и характеров. Опера начинается без увертюры, ее заменяет большая динамическая хоровая сцена; она одновременно является косвенной характеристикой Отелло — народного любимца и вождя. Во второй сцене разворачивается интрига и дана первоначальная экспозиция образа Яго с его остро характерной застольной песней. Третья сцена — любовный дуэт, в котором обрисованы поэтический облик Дездемоны и лирические стороны образа Отелло (две основные темы дуэта см. в примерах 167а, б). Конец акта — высшая светлая точка трагедии, запечатленная в изумительной по красоте теме любви:

165 (♩ = 88) Тема любви
con espressione

Во II акте на первый план выдвигается коварный и злобный Яго. В показе сильного отрицательного образа Верди использует, как обычно, не сатирические, но драматические средства выражения. Таков монолог Яго (часто именуемый «credo») — лучший образец, наравне с образами жрецов в «Аиде», этой манеры Верди. Угловатые, словно скрежещущие последовательности аккордов, неистовые взрывы пассажей, тремоло, пронзительные трели — все это служит обрисовке образа бесчеловечного, жестокого врага (примеры 166а, б).

166a Poco più lento

Монолог Яго (II акт)

166b Allegro

Дальнейшие узловые точки II акта представлены в «кипрском» хоре, квартете и заключительной «клятве мести» — дуэте Яго и Отелло, носящем демонический характер.

Большой целеустремленностью отмечено развитие III акта. Его первая половина показывает рост ревнивых чувств Отелло (дуэт Дездемоны и Отелло; трио Яго, Кассио и Отелло), что приводит к кульминации оперы — септету с хором, где с огромной силой выражены противоречия между двумя полярными образами трагедии — Дездемоной и Яго. Интонационный склад лирических тем, которые звучали в любовном дуэте I акта, послужил основанием для двух тем Дездемоны в септете:

167a (♩ = 66)
Дездемона

Первая тема дуэта (I акт)

167b Poco più largo
Отелло *legato*

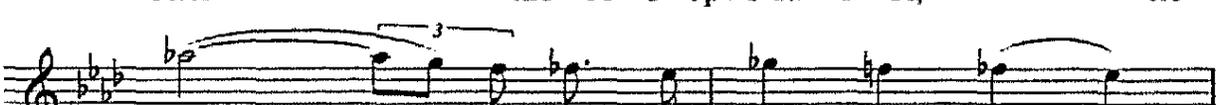
Вторая тема дуэта

167в *Più animato* $\text{♩} = 66$ Первая тема септета (III акт)
 Дездемона *dolcissimo*

 Бы - ва - ло, о - бо - жа - нье ве - го ре - чях зву - ча - ло.

167г Дездемона Вторая тема септета

 И солн - ца луч жи - ви - тель - ный, что

 зем - лю со - гре - ва - ет, не

 смо - жет о - су - шить тех слез.

Экспозиции этих тем посвящен начальный раздел септета (Es-dur, комментарии хора — As-dur), который имеет замкнутую форму, будучи обрамлен первой из приведенных тем. Во втором разделе активизируется Яго, реплики хора делаются все более тревожными, но звучат настороженно, шепотом. Это затишье перед ожесточенной схваткой, которая разразится в третьем разделе (основные этапы схватки отмечены тональностями As-dur, F-dur). Здесь также используются обе темы Дездемоны, что придает этому разделу репризный характер. Но соотношение сил изменилось: распеву второй лирической темы отвечает в басах грозная фраза Яго (пример 168). Так на протяжении мастерски написанного септета действие неумолимо продвигается к трагической развязке.

168 *Ritenuato* ($\text{♩} = 80$) Тема Яго из септета (III акт)

 Как пре - до мной о - ни ма - лы, нич - тож - ны,

IV акт — вершина трагедии. Атмосфера настороженной тишины гениально передана в оркестровом вступлении. Тоскливая мелодия английского рожка сопровождается скорбным вздохом флейт;

позже вступающая пустая квинта у кларнетов звучит неумолимым приговором:

169 **Andante** Вступление к IV акту

C. ingl. *p dolce*

Fl. *con espressione*

Cl. *mf*

Тематизм вступления пронизывает всю первую сцену акта с песней об иве и молитвой Дездемоны — этими выдающимися примерами народно-песенной лирики Верди.

На редкость сдержанными, скудными средствами Верди передает ощущение напряженного ожидания страшной катастрофы и ее свершение, причем — что замечательно! — в музыке преобладают приглушенные тона, оттенки *ppp* (даже *ppppp!*). Тем ярче выделяются неожиданные вспышки бурного проявления отчаяния или гнева — такова, например, фраза прощания Дездемоны с Эмилией (пример 170).

В момент смерти Отелло возникает чудесная мелодия любви из дуэта I акта (см. пример 165): так композитор средствами музыки закрепляет в памяти слушателей благородный и мужественный, глубоко человеческий образ несчастного мавра.

Музыкальная драматургия «Отелло» развивается стремительно и напряженно. Верди окончательно порывает с принципами номерной структуры: действие распадается на сцены, но переходы между ними сглажены. Поразительно мастерство, с каким Верди сочетает сквозное развитие с внутренней завершенностью центральных драматургических моментов. Любовный дуэт в I акте, «credo» Яго, «кипрский» хор, дуэт Отелло и Яго — во II, терцет с платком, ария Отелло, септет — в III, песня об иве и молитва Дездемоны, предсмертный монолог Отелло в IV акте — все это в той или иной мере завершенные, внутренне законченные номера, возникающие, однако, в процессе сквозного развития музыки.

В этой непрерывности развития велика роль как вокального, так и инструментального фактора.

170 [Andante mosso] rall. Сцена Дездемоны (IV акт)
 Эмилия Дездемона
con passione

Доброй но-чи. Ах, Э - ми - ли - я, про-

-щай, про-щай, друг ми - лый!

pp *ff* *p morendo* *con espressione*
pppp ben legato

Верди нашел в «Отелло» идеальное соотношение между речитативно-декламационным и песенно-ариозным началом. Поэтому так органичны в опере переходы от речитативных форм к ариозным. К тому же мелодическая щедрость Верди не иссякла и он не отошел от народно-песенных истоков. Одновременно смелее, ярче стал гармонический склад, гибче и разнообразнее тональное движение. Все это помогло передаче эмоциональных оттенков, богатства душевного мира героев.

Колоритнее и разнообразнее стал также оркестр Верди, не потерявший, однако, своих индивидуальных качеств — сочного и мужественного звучания чистых тембров, ярких сопоставлений контрастирующих групп, светлого и прозрачного колорита, мощной динамики. А главное, оркестр приобрел значение равноправного

участника действия и в той же мере проникся песенностью, в какой вокальная партия — декламационностью²⁹.

«Гениальный старец Верди в "Аиде" и "Отелло" открывает для итальянских музыкантов новые пути», — отмечал в 1888 году Чайковский. Эти пути Верди разработал и в жанре комической оперы. В течение многих десятилетий другие замыслы отвлекали его. Но известно, что в конце 60-х годов он хотел написать оперу на сюжет «Тартюфа» Мольера, а еще до того — «Виндзорских проказниц» Шекспира. Эти замыслы не были осуществлены, лишь под конец жизни ему удалось создать произведение комического жанра.

«Фальстаф» (1893) — последняя опера Верди. В либретто Бойто использовано содержание как «Виндзорских проказниц», так и комических интермедий из исторической хроники Шекспира «Генрих IV».

Произведение 80-летнего мастера поражает юношеской жизнерадостностью, причудливым сочетанием веселой буффонады с острой сатирой (в изображении мещан Виндзора), светлой шутивной лирики (влюбленная пара — Наннетта и Фентон) — с глубоким психологическим анализом основного образа Фальстафа, про которого Верди сказал: «Это не просто характер, а тип!» В пестрой смене эпизодов, где большую роль играют мастерски отточенные ансамбли (квартет и нонет 2-й картины, искрящаяся остроумием заключительная фуга), возрастает объединяющая роль оркестра, на редкость блестящего и разнообразного в использовании индивидуальных тембров. Однако оркестр не заслоняет, а оттеняет богатство вокальных партий.

«Фальстаф» завершает итальянские национальные традиции комической оперы. Одновременно в разработке методов музыкально-драматургического воплощения стремительно разворачивающегося сценического действия он открывает новый этап в истории музыкального театра. Эти методы были усвоены молодыми итальянскими композиторами, в первую очередь Пуччини в опере «Джанни Скикки».

До последних дней жизни Верди сохранял ясность ума, творческую пытливість, верность демократическим идеалам. Он умер в возрасте 87 лет 27 января 1901 года.

²⁹ Верди говорил: «Хорошая инструментовка состоит не в разнообразии и необычности эффектов — она хороша, когда нечто выражает». О «драматическом оркестре» Верди восторженно писал Римский-Корсаков.

*Оперные идеалы Верди; принципы драматургии.
Его отношение к современным композиторам*

1

Оперное искусство находилось в центре художественных интересов Верди. На самом раннем этапе творчества, в Буссето, он написал немало инструментальных произведений (их рукописи утеряны), но более не возвращался к этому жанру. Исключение — Струнный квартет 1873 года, который не предназначался композитором для публичного исполнения. В те же юношеские годы по роду своей деятельности в качестве органиста Верди сочинял духовную музыку. К концу творческого пути — после Реквиема — создал еще несколько произведений этого рода («Stabat Mater», «Te Deum» и другие). Немногочисленные романсы также относятся к раннему творческому периоду. Опере же он уделял все свои силы в течение более полувека, начиная от «Оберто» (1839) и кончая «Фальстафом» (1893).

Верди написал 26 опер, 6 из них дал в новой, значительно измененной редакции³⁰. На всем протяжении большого жизненного пути он оставался верен своим эстетическим идеалам. «Мне может не хватить сил, чтобы добиться того, чего я хочу, но я знаю, к чему стремлюсь», — так писал Верди в 1868 году. Этими словами можно охарактеризовать всю его творческую деятельность. Но с годами более отчетливыми становились художественные идеалы композитора и более совершенным, отточенным — его мастерство.

Верди стремился к воплощению драмы «сильной, простой, значительной». В 1853 году, сочиняя «Травиату», он писал: «Я мечтаю о новых больших, красивых, разнообразных, смелых сюжетах, причем предельно смелых». В другом письме (того же года) читаем: «Дайте мне красивый, оригинальный сюжет, интересный, с великолепными ситуациями, страстями — прежде всего страстями!..»

Правдивые и рельефные драматические ситуации, остро очерченные характеры — вот что, по мнению Верди, главное в оперном

³⁰ По десятилетиям эти произведения размещаются следующим образом: конец 30-х — 40-е годы — 14 опер (+ 1 в новой редакции), 50-е годы — 7 (+ 1 в новой редакции), 60-е годы — 2 (+ 2 в новой редакции), 70-е — 1, 80-е — 1 (+ 2 в новой редакции), 90-е — 1 опера.

сюжете. И если в произведениях раннего периода развитие ситуаций не всегда способствовало последовательному раскрытию характеров, то к 50-м годам композитор ясно осознал, что углубление этой связи служит основанием для создания жизненно правдивой музыкальной драмы. Вот почему Верди осуждал современную итальянскую оперу за однообразные сюжеты, рутинные формы. За недостаточную широту показа жизненных противоречий он осуждал и свои ранее написанные произведения: «В них есть сцены, вызывающие большой интерес, но нет разнообразия. Они затрагивают лишь одну сторону — возвышенную, если угодно, но всегда одну и ту же».

В понимании Верди опера немислима без предельного заострения конфликтных противоречий. Драматические ситуации, говорил он, должны обнажать человеческие страсти в их характерной, индивидуальной форме. Поэтому Верди решительно выступал против всяческой рутины в либретто. В 1851 году, приступая к работе над «Трубадуром», он писал: «Чем свободнее Каммарано (либреттист оперы. — М. Д.) будет трактовать форму, тем лучше для меня, тем более я буду доволен». За год до того, задумав оперу на сюжет шекспировского «Короля Лира», Верди указывал: «Не надо из "Лира" делать драму в общепринятой форме. Следовало бы найти форму новую, большую, свободную от предвзятости».

Сюжет для Верди — средство действенного раскрытия идеи произведения. Поисками таких сюжетов пронизана жизнь композитора. Начиная с «Эрнани» он настойчиво искал литературные источники для своих оперных замыслов. Превосходный знаток итальянской (и латинской) литературы, Верди хорошо ориентировался в немецкой, французской, английской драматургии. Его любимые авторы — Данте, Шекспир, Байрон, Шиллер, Гюго³¹.

Творческая инициатива Верди не ограничивалась выбором сюжета. Он активно руководил работой либреттиста. «Я никогда не писал опер на готовые либретто, сделанные кем-то на стороне, — говорил композитор. — Я совершенно не могу понять, как может

³¹ О Шекспире Верди писал в 1865 году: «Он мой любимый писатель, которого я знаю с раннего детства и постоянно перечитываю». На сюжеты Шекспира он написал три оперы, мечтал о «Гамлете» и «Буре», четырежды возвращался к работе над «Королем Лиром» (в 1847, 1849, 1856 и 1869 годах); на сюжеты Байрона у него две оперы (и замысел «Каина»), Шиллера — четыре, Гюго — две (и замысел «Рюи Блаза»).

вообще родиться сценарист, который в точности угадает то, что я могу воплотить в опере». Творческими указаниями и советами своим литературным сотрудникам переполнена обширная переписка Верди. Эти указания касаются прежде всего сценарного плана оперы. Композитор требовал максимальной концентрации сюжетного развития литературного первоисточника и для этого — сокращения побочных линий интриги, сжатия текста драмы.

Верди предписывал своим сотрудникам необходимые ему словесные обороты, ритм стихов и количество слов, нужных для музыки. Особое внимание он уделял ключевым фразам в тексте либретто, призванным ярко вскрывать содержание конкретной драматической ситуации или характера. «Неважно, будет ли то или иное слово, — необходима фраза, которая будет возбуждать, будет сценичной», — писал он в 1870 году либреттисту «Аиды». Совершенствуя либретто «Отелло», он убирал лишние, по его мнению, фразы и слова, требовал ритмического разнообразия в тексте, ломал гладкость стиха, сковывающую музыкальное развитие, добивался предельной выразительности и лаконизма.

Смелые замыслы Верди не всегда получали достойное выражение у его литературных сотрудников. Так, высоко оценивая либретто «Риголетто», композитор отмечал в нем слабые стихи. Не добившись вполне убедительного сценарного и литературного воплощения своего новаторского замысла в либретто «Короля Лира», он вынужден был отказаться от написания уже начатой оперы.

В напряженной работе с либреттистами у Верди окончательно созревал замысел сочинения. К музыке он обычно приступал лишь после разработки полного литературного текста всей оперы.

Верди говорил, что самое трудное для него — «достаточно быстро писать, чтобы выразить музыкальную мысль в той неприкосновенности, с которой она родилась в сознании». Он вспоминал: «В молодости я часто работал без перерыва с четырех утра до семи вечера». Даже в преклонном возрасте, создавая партитуру «Фальстафа», он тотчас же инструментовал законченные большие отрывки, так как «боялся забыть некоторые оркестровые сочетания и тембровые комбинации».

При создании музыки Верди имел в виду возможности ее сценического воплощения. Связанный с различными театрами, он нередко решал те или иные вопросы музыкальной драматургии в зависимости от исполнительских сил, которыми располагал данный

коллектив. Причем Верди интересовали не только вокальные качества певцов. В 1857 году, перед премьерой «Симона Бокканегры», он указывал: «Роль Паоло очень важна, совершенно необходимо найти баритона, который был бы хорошим актером». Еще в 1848 году, в связи с намечавшейся в Неаполе постановкой «Макбета», Верди отверг предложенную ему певицу Тадолини, так как ее вокальные и сценические данные не подходили к намеченной роли: «Тадолини обладает великолепным, чистым, прозрачным, мощным голосом, а я бы хотел для леди голоса глухого, резкого, мрачного. У Тадолини в голосе есть что-то ангельское, а я хотел бы, чтобы в голосе леди было нечто дьявольское».

В разучивании своих опер, вплоть до «Фальстафа», Верди принимал энергичное участие, вмешиваясь в работу дирижера, особенно много внимания уделял певцам, тщательно проходя с ними партии. Так, певица Барбьери-Нини, исполнительница роли леди Макбет на премьере 1847 года, свидетельствовала, что композитор до 150 раз репетировал с ней дуэт, добиваясь нужных ему средств вокальной выразительности. Он так же требовательно работал и в возрасте 74 лет с известным тенором Таманьо, исполнителем роли Отелло.

Верди особое внимание уделял вопросам сценической трактовки оперы. Его переписка хранит много ценных высказываний по этим вопросам. «Все силы сцены обеспечивают драматическую выразительность, — писал Верди, — а не только музыкальная передача каватин, дуэтов, финалов и пр.» В связи с постановкой «Силы судьбы» в 1869 году он сетовал на критика, который писал лишь о вокальной стороне исполнения: «Про разнообразные широко развернутые жизненные картины, заполняющие половину оперы и придающие ей характер музыкальной драмы, ни рецензент, ни публика ничего не говорят...» Отмечая музыкальность исполнителей, композитор подчеркивал: «Опера — пойми меня правильно, — то есть сценически-музыкальная драма, была дана очень посредственно». Именно против такого отрыва музыки от сцены и протестовал Верди — участвуя в разучивании и постановке своих произведений, он требовал правды чувств и поступков как в пении, так и в сценическом движении. Верди утверждал, что только при условии драматического единства всех средств музыкально-сценической выразительности оперный спектакль может быть полноценным.

Таким образом, начиная от выбора сюжета, в напряженном труде с либреттистом, при создании музыки, при ее сценическом воплощении — на всех этапах работы над оперой, от зарождения замысла до постановки, проявляла себя властная воля мастера.

2

Оперные идеалы Верди сложились в результате долгих лет творческого труда, большой практической работы, настойчивых исканий. Он хорошо знал состояние современного ему музыкального театра Европы. Много времени проводя за рубежом, Верди имел представление о лучших труппах — от Петербурга до Парижа, Вены, Лондона, Мадрида. Он был знаком с операми крупнейших композиторов современности³². Верди оценивал их с той же степенью критичности, с какой подходил к своему собственному творчеству. И нередко не столько усваивал художественные достижения других национальных культур, сколько по-своему перерабатывал, преодолевал их влияние.

Так он относился к музыкально-сценическим традициям французского театра: они были ему хорошо известны хотя бы потому, что четыре его произведения («Сицилийская вечерня», «Дон Карлос», вторые редакции «Ломбардцев» и «Макбета») написаны для парижской сцены. Таковым же было его отношение к Вагнеру, оперы которого (преимущественно среднего периода) он знал, а некоторые из них высоко ценил («Лоэнгрин», «Валькирия»). Однако Верди творчески полемизировал и с Мейербером, и с Вагнером. Не умаляя их значения для развития французской или немецкой музыкальной культуры, он отвергал возможность рабского им подражания. Верди писал: «Если немцы, исходя от Баха, доходят до Вагнера, то они поступают как подлинные немцы. Но мы, потомки Палестрины, подражая Вагнеру, совершаем музыкальное преступление, создаем искусство ненужное и даже вредное». «Мы по-иному чувствуем», — добавлял он.

³² В Петербурге Верди имел возможность услышать обе оперы Глинки и «Русалку» Даргомыжского, хотя не сохранилось сведений, познакомился ли он с ними в действительности. В личной библиотеке итальянского композитора имелся клавир «Каменного гостя» Даргомыжского.

Вопрос о вагнеровском влиянии особенно остро встал в Италии начиная с 60-х годов; многие молодые композиторы поддались ему³³. С горечью отмечал Верди: «Все мы — композиторы, критики, публика — сделали все возможное, чтобы отказаться от своей музыкальной национальности. Вот мы у тихой пристани... еще шаг, и мы будем онемечены и в этом, как во всем другом». Ему было тяжело и больно слышать из уст молодежи и некоторых критиков слова о том, будто его прежние оперы устарели, не отвечают современным требованиям, а нынешние, начиная с «Аиды», идут по стопам Вагнера. «Какая честь после сорокалетней творческой карьеры кончить подражателем!» — гневно восклицал Верди.

Он не отвергал ценность художественных завоеваний Вагнера. Немецкий композитор заставил его о многом задуматься, и прежде всего о роли оркестра в опере, которая недооценивалась итальянскими композиторами первой половины XIX века (в том числе самим Верди на раннем этапе его творчества), о повышении значения гармонии (и этим важным средством музыкальной выразительности пренебрегали авторы итальянских опер) и, наконец, о разработке принципов сквозного развития для преодоления расчлененности форм номерной структуры.

Однако для всех этих вопросов, важнейших для музыкальной драматургии оперы второй половины века, Верди нашел свои решения, отличные от вагнеровских. К тому же он осуществил их еще до знакомства с произведениями гениального немецкого композитора — вспомним, например, применение «тембровой драматургии» в сцене явления духов в «Макбете» или при изображении зловещей грозы в «Риголетто», использование струнных *divisi* в высоком регистре во вступлении к последнему акту «Травиаты» или тромбонов в «Miserere» из IV акта «Трубадура». И если говорить о чьем-либо влиянии на оркестр Верди, то скорее следует иметь в виду Берлиоза, которого он очень ценил и с которым находился в дружеских отношениях с начала 60-х годов.

Столь же самостоятельным был Верди в поисках слияния принципов песенно-ариозного (*bel canto*) и декламационного (*parlante*). Он разработал свою, особую «смешанную манеру» (*stilo misto*), которая послужила ему основанием для создания свободных форм

³³ Наиболее рьяными поклонниками Вагнера в Италии были, в частности, ученик Листа композитор Дж. Сгамбатти, дирижер Дж. Мартуччи, А. Бойто (в начале своей творческой карьеры).

монологических или диалогических сцен. Сцена сомнамбулизма леди Макбет или духовный поединок Жермона — Виолетты, многое в «Симоне Бокканегре» — все это было написано до знакомства с вагнеровскими операми. Конечно, ознакомление с ними помогло Верди смелее развивать новые принципы драматургии, что в особенности сказалось на его гармоническом языке, который стал более сложным и гибким. Но между творческими принципами Вагнера и Верди существуют кардинальные отличия. Они отчетливо проступают в отношении композиторов к роли вокального начала в опере.

При всем внимании, которое Верди уделял оркестру в своих последних сочинениях, ведущим он признавал вокально-мелодический фактор. Так, по поводу ранних опер Пуччини Верди в 1892 году писал: «Мне кажется, здесь преобладает симфонический принцип. Само по себе это неплохо, но следует быть осторожным: опера есть опера, а симфония — симфония».

«Голос и мелодия, — говорил Верди, — для меня всегда будут самым главным». Он горячо отстаивал это положение, считая, что в нем находят выражение типические национальные черты итальянской музыки. В своем проекте реформы народного образования, представленном правительству в 1861 году, Верди ратовал за организацию бесплатных вечерних школ пения, за всемерное стимулирование вокального музицирования на дому. Десять лет спустя он обратился к композиторской молодежи с призывом изучать классическую итальянскую вокальную литературу, в том числе произведения Палестрины. В усвоении особенностей певческой культуры народа Верди видел залог успешного развития национальных традиций музыкального искусства. Однако то содержание, которое им вкладывалось в понятия «мелодия» и «мелодичность», менялось.

В годы творческой зрелости он резко выступал против тех, кто односторонне трактовал эти понятия. В 1871 году Верди писал: «Нельзя быть в музыке т о л ь к о мелодистом! Есть нечто большее, чем мелодия, чем гармония, — сама музыка!» Или в письме 1882 года: «Мелодия, гармония, декламация, страстное пение, оркестровые эффекты и краски — не что иное, как средства. Делайте с помощью этих средств хорошую музыку!» В пылу полемики Верди даже высказывал суждения, парадоксально звучащие в его устах: «Мелодии не делают из гамм, трелей или группетто... Есть, например, мелодии в хоре бардов (из "Нормы" Беллини. — *М. Д.*), молитве Моисея (из одноименной оперы Россини. — *М. Д.*) и т. п., но их

нет в каватинах "Севильского цирюльника", "Сороки-воровки", "Семирамиды" и пр. — Что же это такое? — Все что хочешь, только не мелодии» (из письма 1875 года).

Чем же вызван такой резкий выпад против россиниевских оперных мелодий у столь последовательного сторонника и убежденного пропагандиста национальных музыкальных традиций Италии, каким был Верди? Иными задачами, которые выдвигались новым содержанием его опер. В пении он хотел слышать «сочетание старого с новой декламацией», а в опере — глубокое и многостороннее выявление индивидуальных черт конкретных образов и драматических ситуаций. Вот к чему он стремился, обновляя интонационный строй итальянской музыки.

Важно отметить, что в подходе Вагнера и Верди к проблемам оперной драматургии, помимо национальных различий, сказывалась и иная стелевая направленность художественных исканий. Начав как романтик, Верди выдвинулся в качестве крупнейшего мастера реалистической оперы, тогда как Вагнер был и остался романтиком, хотя в его сочинениях разных творческих периодов проступали то в большей, то в меньшей степени черты реализма. Этим в конечном итоге определяется различие волновавших их идей, тем, образов, заставившее Верди противопоставить вагнеровской «музыкальной драме» свое понимание «музыкально-сценической драмы».

3

Не все современники понимали величие творческих деяний Верди. Однако было бы неверным полагать, будто большинство музыкантов Италии второй половины XIX века находилось под воздействием Вагнера. Верди имел своих сторонников и союзников в борьбе за национальные оперные идеалы. Еще продолжал работать его старший современник Саверио Меркаданте, как последователь Верди добился значительных успехов Амилькаре Понкьелли (Понкиелли, 1834—1886, лучшая опера — «Джоконда», 1874; он был учителем Пуччини). Исполняя творения Верди, совершенствовалась блестящая плеяда певцов: Франческо Таманьо (1851—1905), Маттиа Баттистини (1856—1928), Энрико Карузо (1873—1921) и другие. На этих произведениях воспитывался выдающийся дирижер Артуро Тосканини (1867—1957). На-

конец, в 90-е годы выдвинулся ряд молодых итальянских композиторов. Это Пьетро Масканьи (1863—1945), Руджеро Леонкавалло (1858—1919) и самый талантливый из них — Джакомо Пуччини (1858—1924)³⁴.

Масканьи и Леонкавалло написали немало произведений, но каждый из них вошел в историю музыки как автор одной оперы: первый — «Сельской чести» (1890), второй — «Паяцев» (1892). В этих наиболее известных своих сочинениях композиторы обратились к современной теме, что отличает их от Верди, после «Травиаты» не дававшего прямого воплощения современных сюжетов. Новое содержание потребовало иных принципов драматургии — более динамичных, стремительных, а также средств выразительности — повышено драматичных, нервно-возбужденных.

Основанием для художественных исканий Масканьи и Леонкавалло послужило литературное движение 80-х годов, возглавленное писателем Джованни Верга и получившее название «веризм» (*verismo* означает по-итальянски «истинность», «правдивость», «достоверность»). В своих произведениях веристы преимущественно изображали жизнь разорившегося крестьянства (особенно юга Италии) и городской бедноты, то есть обездоленных социальных низов, раздавленных поступательным ходом развития капитализма. При этом пристрастие к «кровавым» сюжетам, передаче подчеркнута чувственных моментов, обнажению физиологических, звериных качеств человека приводило к натурализму, к обедненному изображению действительности.

В известной мере указанное противоречие свойственно и композиторам-веристам. Верди не мог сочувствовать проявлениям натурализма в их операх. Еще в 1876 году он писал: «Подражать действительности неплохо, но еще лучше творить действительность... Копируя ее, можно сделать лишь фотографию, а не картину».

Более ясно ощутима преемственная связь с Верди в творчестве Пуччини (первый значительный успех — опера «Манон Леско», 1893; лучшие произведения: «Богема» — 1896, «Тоска» — 1900, «Мадам Баттерфляй» — 1904 и последняя, незаконченная опера «Турандот»).

Так на новом этапе, в условиях другой тематики и иных сюжетов высокогуманистические, демократические идеалы великого итальянского гения освещали пути дальнейшего развития отечественного оперного искусства.

³⁴ К ним примыкают Умберто Джордано, Альфредо Каталани, Франческо Чилеа и другие.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЕРДИ

О п е р ы

(всего 26, с новой редакцией ранее написанных произведений — 32 оперы)³⁵

- «Оберто, граф ди Сан Бонифачо», либретто Пиацца, Мерелли и Солеры (1839)
 «Король на день» (с 1845 года — под названием «Мнимый Станислав»), либретто Романи (1840)
 «Навуходоносор» (по-итальянски «Набукко»), либретто Солеры по драме Анисе-Буржуа и Корню (1842)
 «Ломбардцы в первом крестовом походе», либретто Солеры по поэме Гросси (1843)
 «Эрнани», либретто Пиаве по драме Гюго (1844)
 «Двое Фоскари», либретто Пиаве по драме Байрона (1844)
 «Жанна д'Арк», либретто Солеры по трагедии Шиллера (1845)
 «Альзира», либретто Каммарано по трагедии Вольтера (1845)
 «Аттила», либретто Солеры по драме Вернера (1846)
 «Макбет», либретто Пиаве по трагедии Шекспира (1847)
 «Разбойники», либретто Маффеи по драме Шиллера (1847)
 «Иерусалим» (переделка «Ломбардцев»), либретто Руайе и Ваза (1847)
 «Корсар», либретто Пиаве по поэме Байрона (1848)
 «Битва при Леньяно», либретто Каммарано по драме Мери (1849)
 «Луиза Миллер», либретто Каммарано по драме Шиллера (1849)
 «Стиффелио», либретто Пиаве по пьесе Сувестра и Буржуа (1850)
 «Риголетто», либретто Пиаве по драме Гюго (1851)
 «Трубадур», либретто Каммарано и Бардаре по драме Гутьерреса (1853)
 «Травиата», либретто Пиаве по пьесе Дюма-сына (1853)
 «Сицилийская вечерня», либретто Скриба и Дювейрье (1855)
 «Симон Бокканегра», либретто Пиаве по драме Гутьерреса (1857)
 «Гарольд» (по-итальянски «Арольдо», переделка «Стиффелио»), либретто Пиаве (1857)
 «Бал-маскарад», либретто Соммы по пьесе Скриба (1859)
 «Сила судьбы», либретто Пиаве по пьесе Сааведры (1862)
 «Макбет» (2-я редакция), либретто Пиаве (1865)
 «Дон Карлос», либретто Мери и дю Локля по трагедии Шиллера (1867)
 «Сила судьбы» (2-я редакция), либретто в переработке Гисланцони (1869)
 «Аида», либретто Гисланцони (1871)

³⁵ В скобках указаны даты премьер.

- «Симон Бокканегра» (2-я редакция), либретто в переработке Бойто (1881)
«Дон Карлос» (2-я редакция), либретто в переводе и переработке Гисланцони (1884)
«Отелло», либретто Бойто по трагедии Шекспира (1887)
«Фальстаф», либретто Бойто по комедии и исторической хронике Шекспира (1893)

В о к а л ь н ы е п р о и з в е д е н и я

- «Звучит труба», гимн (1848)
«Гимн наций», кантата для солистов, хора и оркестра (1862)
Реквием для солистов, хора и оркестра (1868—1874)
«Pater noster» для хора a cappella (1880)
«Ave Maria» для сопрано и струнного квинтета (1880)
Четыре духовные пьесы (1898):
 «Ave Maria» для четырех голосов a cappella
 «Stabat Mater» для хора и оркестра
 «Laudi alla Vergine Maria» для четырех женских голосов a cappella
 «Te Deum» для двойного хора и оркестра

Кроме того, около 12 романсов

И н с т р у м е н т а л ь н а я м у з ы к а

Струнный квартет (1873)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Богоявленский С.* Верди и Шекспир // Шекспир и музыка / Отв. ред. Л.Н.Раабен. Л., 1964. С. 109—170.
Верди Дж. Избранные письма. М., 1969.
Лейтес Р. Драматические особенности оперы Верди «Отелло». М., 1968.
Оперы Верди: Путеводитель. М., 1971.
Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М., 1967.
Серов А. Верди и его новая опера // *Серов А.* Статьи о музыке: В 7 вып. М., 1983. Вып. 5. 1860—1862. С. 277—286.
Соловцова Л. Дж. Верди. М., 1986.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦИИ

ВВЕДЕНИЕ

Французская музыкальная культура в период Второй империи. Кризис «большой» и комической оперы. Состояние концертной жизни. Роль городского музыкального фольклора. Дни Парижской коммуны. Период Обновления; расцвет музыкальной культуры Франции в последние десятилетия XIX века

1

После революции 1848 года французская музыкальная культура вступила в сложный и трудный период. Лишь исподволь накапливались, зрели новые тенденции, тогда как прежние уже перестали отвечать запросам современности, и Париж — еще в недавнем прошлом крупнейший музыкальный центр Европы — ныне утратил свое передовое значение. Осталась позади пора наибольшей славы Мейербера — она относится к 30—40-м годам; в эти же десятилетия Берлиоз создал свои лучшие произведения — теперь он вступил в полосу кризиса; Шопен, прочно связанный с парижской музыкальной жизнью и являвшийся ее украшением, умер; Лист к этому времени покинул Францию, обосновавшись в Германии. Правда, к концу 50-х и в 60-х годах появляется ряд новых имен: Оффенбах, Гуно, Бизе, Сен-Санс и другие.

Завоевания революции 1848 года спустя три года оказались узурпированными Луи Бонапартом, провозгласившим себя императором

Наполеоном III (Гюго заклеил его кличкой «Наполеон маленький»). Искусный демагог, он сумел использовать всеобщее народное недовольство монархией Луи Филиппа и, ловко лавируя между различными социальными группами французского населения, стравливал их.

В ближайшие два десятилетия Наполеон III довел страну до полного государственного развала. Франко-прусская война 1870 года с жестокой наглядностью обнажила убожество Второй империи.

Страна была охвачена лихорадочным возбуждением: страсть к наживе, к биржевым спекуляциям проникла всюду — все было продажно. Эта коррупция прикрывалась беззастенчивой роскошью пурпура и золота и крикливым блеском хвастливого авантюризма.

Наполеон III вверг Францию в непрерывные войны с Россией (так называемая Крымская кампания), Австрией, Китаем, Сирией, Мексикой и наконец с Германией. Эти войны рождали порой видимость успеха, хотя ничего, кроме вреда, не приносили экономике страны. Тем временем устраивались пышные зрелища по поводу любого общественного события, будь то приезд английской королевы Виктории или персидского шаха Фарука, коронация Александра II в Петербурге или победа над австрийцами под Сольферино (в Италии), смерть народного поэта Беранже или похороны прославленных композиторов Мейербера и Россини. Каждое из этих событий сопровождалось роскошными церемониями: войска маршировали под оглушительные звуки меди сводных оркестров, давались концерты со многими тысячами участников. Внешне парадная сторона жизни Парижа обставлялась с безвкусным великолепием. Даже сам город преобразился: сносились старые дома, целые кварталы — Париж перестраивался на буржуазный лад.

В общественной жизни Франции большое место заняли зрелищные предприятия. К 1867 году, когда в связи с Всемирной выставкой празднества достигли апогея, Париж имел 45 театров, из них — характерная деталь! — 30 предоставляли свои подмостки легким жанрам. В водовороте веселья и публичных балов Франция стремительно неслась к Седанской катастрофе¹.

¹ В многотомной серии романов Золя «Ругон-Маккары» запечатлена широкая картина нравов и общественной жизни Второй империи.

2

Общественная атмосфера во многом определяла тенденции в музыке, где большое развитие получили легкие, развлекательные жанры. Танцевальным поветрием были охвачены все слои общества — от Версаля до предместий Парижа. Увеселительная музыка, с ее острыми, подвижными ритмами и задорными песенками, звучала повсеместно — в бульварных театрах, варьете, садовых концертах. Порой разыгрывались и небольшие фарсы-водевили на злободневные темы. В 50-х годах на этой основе возникла о п е р е т т а — в ней воплотился фривольный дух Второй империи (подробнее см. в очерке «Жак Оффенбах»).

Парадная пышность и ходульная риторика, прикрывавшие внутреннюю опустошенность и моральную беспринципность, эти характерные черты идеологии правящих кругов Второй империи, наложили свой отпечаток на содержание и стиль музыкальных спектаклей, особенно официального театра «Гранд оперá». Воздействие этой идеологии сильнее всего коснулось так называемой «б о л ь ш о й о п е р ы», зрелищно-монументального жанра.

Драматургия Скриба — Мейербера, высшим достижением которой явились «Гугеноты» (1836), исчерпала себя. Сам Мейербер после «Пророка» (1849), представлявшего собой шаг назад по отношению к «Гугенотам», обратился к иным исканиям, ибо не могли увенчаться успехом попытки воплощения героически-действенного начала или народно-национальных идеалов в атмосфере коррупции, разъедавшей общественный строй Второй империи. Это не удалось сделать даже Берлиозу, стремившемуся в «Троянцах» (1859) воскресить этический дух и классическую пластику форм глюковской трагедии. Тем более тщетными были опыты эпигонов мейерберовской школы. Их произведения, в которых исторические или мифологические сюжеты подавались в напыщенной, условной манере, оказались нежизненными². Беспринципность в идейном отношении, эклектика — в художественном показательны для кризиса «большой оперы». В нее не смогли вдохнуть жизнь и представители последующего поколения — Гуно, Сен-Санс, Массне и другие.

² Лучшая опера талантливого и плодовитого Фроманталя Г а л е в и (1799—1862) «Еврейка» (в дореволюционной России шла под названием «Жидовка», в СССР — «Дочь кардинала») была поставлена еще в 1835 году, незадолго до «Гугенотов».

Серьезный кризис переживала и комическая опера из-за обеднения содержания, тяги к внешней развлекательности. Но по сравнению с «большой» оперой в этой области творческая активность проявлялась интенсивнее. Долгие годы работали здесь такие испытанные мастера, как Даниель Франсуа Обер (умер в 1871 году, но еще в 1869-м — в возрасте 87 лет! — написал свою последнюю комическую оперу) и Амбруаз Тома (умер в 1896 году); в комическом жанре пробовали свои силы Бизе (правда, его юношеская опера «Дон Прокопио» при жизни автора не была поставлена), Сен-Санс и Гуно; не забудем, наконец, что «Кармен» была задумана ее автором как комическая опера.

И все же то, что было создано в эти годы, более питалось давними традициями — того же Обера с его лучшими произведениями 30-х годов («Фра-Дьяволо», «Черное домино»), Адольфа Адана или Луи Герольда, — чем открывало новые пути. Но богатый опыт, накопленный комической оперой в обрисовке повседневной жизни, реальных типов и современного быта, не прошел даром: он способствовал становлению новых жанров оперетты и лирической оперы.

С конца 50-х и в 60-х годах утвердилась лирическая опера, в которой обыденные сюжеты, эмоционально правдивые, «общительные» средства выразительности явились признаками тенденций реализма во французском искусстве (см. подробнее об этом в очерках «Шарль Гуно» и «Жюль Массне»). И если резко снизилось качество спектаклей старинных государственных учреждений Франции — парижских театров «Гранд опера» и Комическая опера, то, отвечая на запросы демократических слушателей, выдвинулась частная антреприза нового музыкального театра, получившего название «Лирического» (просуществовал с 1851 по 1870 год). Здесь исполнялись произведения не только мировой классики, но и современных композиторов, в том числе Берлиоза, особенно же творцов лирического жанра — Гуно («Фауст», «Мирейль», «Ромео и Джульетта»), Бизе («Искатели жемчуга», «Пертская красавица») и других.

Под конец данного периода намечается некоторое оживление и на концертной эстраде. Это наиболее уязвимая сторона парижской музыкальной жизни: за счет увлечения выступлениями солистов на крайне низком уровне стояла симфоническая и камерная культура. Правда, существовал оркестр консерватории, организованный в 1828 году дирижером Франсуа Габенком из состава ее профессоров; но, во-первых, выступления оркестра были редкими, а во-вторых, не отличались художественным совершенством. В 50-х годах

дирижер Жюль Падлу составил молодежный оркестр из числа студентов (при Обществе молодых артистов консерватории), а в следующем десятилетии сумел привить публике интерес к симфонической музыке.

Однако справедливо указывал Сен-Санс: «Французский композитор, до 1870 года имевший смелость вступить на скользкий путь инструментальной музыки, не имел иной возможности публично исполнить свои сочинения, как дать от себя свой собственный концерт и пригласить на него своих друзей и музыкальных критиков. Что же касается публики — я разумею "настоящей публики", — то о ней нечего было и думать: напечатанная на афише фамилия композитора, и притом еще композитора французского, а сверх того еще и живущего, обладала чудесным свойством обращать всех в бегство». Недостаточная общественная заинтересованность в этих жанрах наложила свой отпечаток и на методы консерваторского обучения, грешившие изрядным догматизмом и, по установившейся дурной традиции, не воспитывавшие у композиторов художественного вкуса к инструментальной музыке.

В известной мере это вызвано преобладающим вниманием к средствам музыкально-сценической выразительности — к театру, к действенному показу человеческих чувств и поступков, к воспроизведению моментов изобразительных, что вообще так свойственно французским национальным художественным традициям. На это, в частности, указывал тот же Сен-Санс: «Во Франции настолько любят театр, что молодые композиторы, когда пишут музыку для концертов, не могут обойтись без него и вместо произведений подлинно симфонических часто дают сценические отрывки, марши, празднества, танцы и шествия, в которых идеальная мечта симфонии подменена наглядной реальностью театральных подмостков».

Трагическая судьба крупнейшего французского симфониста XIX века Берлиоза весьма показательна для тех трудных условий, в которых инструментальная музыка Франции пробивала себе дорогу к общественному признанию. Но и в этой области музыкального творчества наступил благотворный перелом в результате общественного подъема на рубеже 60—70-х годов. Правда, проблески намечающегося сдвига можно обнаружить и ранее: еще в 50-х годах выступили со своими первыми симфониями Гуно (1851), Сен-Санс (1853), Бизе (1855; при жизни композитора эта симфония не была исполнена). И хотя Сен-Санс в 1870 году был уже автором двух симфоний, трех концертов для фортепиано, двух — для скрипки, ряда оркестровых увертюр и сюит,

все же время разностороннего расцвета французской симфонической музыки падает на последнюю треть XIX века.

В 1869 году умирает Берлиоз — в одиночестве, лишенный своего круга слушателей. Но уже через год Париж проводит в праздничной обстановке берлиозовские торжества и творец Фантастической симфонии провозглашается национальным гением. А в последующие 30 лет в одних только концертах дирижера Эдуара Колонна произведения Берлиоза были исполнены 500 раз, из них «Осуждение Фауста» — 150.

3

Постепенно намечались изменения во французском искусстве. В нем сосуществовали романтизм, натурализм, реализм, импрессионизм, символизм.

В живописи выдвинулся Гюстав Курбе (в будущем активный коммунар). А вслед за ним прославился Эдуар Мане, автор нашумевших картин «Олимпия», «Завтрак на траве». Глубже отражала противоречия современной жизни и литература — во второй половине века ее выдающимися представителями являлись Гюстав Флобер, Эмиль Золя, Ги де Мопассан, Шарль Бодлер, Поль Верлен.

В музыке заявили о себе демократические образы и сюжеты. Более того, демократизировались, стали более «общительными» средства музыкальной выразительности, склад музыкальной речи.

В этом процессе интонационного обновления французской музыки второй половины XIX века значительна роль городского фольклора. Эта музыка «устной традиции» создавалась и исполнялась народными городскими поэтами-певцами — их называют по-французски *шансонье*:

171a

П. Беранже. "Моя, быть может, последняя песня"

Allegro

Я не могу быть рав- но -
двигет - ся враг и мир на -
душ - ным, ес - ли к род - ной мо - ей стра - не
ру - шен, сё - ла и ни - вы пы - ла - ют в ог - не.

1716

Allegretto

"Паломничество Лизетты"

С со - бой на бо - го - моль - е Ли - за
 ме - ня не - дав - но ста - ла звать, не по - нял
 я е - с ка - ри - за, во мне нет ве - ры, но для
 Ли - зы до - воль - но па - ры неж - ных слов.

171в

Allegro

"Сын Папы"

О мать, о - ставь су - му: сам Па - па сто - бо - ю
 спал в пу - хо - ви - ках. Пой - ду к не - му, где плащ и
 шля - па? Ска - жу, что он дур - ной мо - нах, - пусть даст мне
 ря - су ка - пу - ци - на, хоть ландс - кнехт я, и не - пло -
 - хой. Вот ты ка - кой, со - зда - тель мой, свя - той о -
 - тец, при - ми - те сы - на, иль черт сто - бой, о - тец свя -
 - той, я трон твой в ад толк - ну но - гой.

Начиная с Пьера Беранже многие французские поэты черпали вдохновение в народной традиции шансонье. Среди них и ремесленники, и рабочие. Они импровизировали и сами пели злободневные куплеты в артистических кафе; такие собрания получили наименование *гогетты* (*goguette* означает по-французски «веселая пирушка» или «веселое пение»). Гогетты — неотъемлемая часть музыкальной жизни не только Парижа, но и других крупных городов Франции.

На основе гогетт выросли самодеятельные певческие общества (возникли в 20-х годах XIX века), участники которых именовались *орфеонистами*³. Основной контингент этих обществ составляли рабочие, что, естественно, определяло идейно-политическую направленность репертуара исполнявшихся песен. Еще в 1834 году в предисловии к сборнику таких текстов («Республиканские стихотворения», два выпуска) говорилось: «Песня, только песня возможна теперь — мы хотим сказать, только народная песня станет теперь чем-то вроде у л и ч н о й прессы. Она найдет путь к народу».

Она действительно нашла этот путь. Множество песен приобрели широчайшую популярность. Среди этих подлинно народных произведений — рожденная в преддверии восстания 1848 года Песня о хлебе Пьера Дюпона (пример 172) и созданный несколько десятилетий спустя (как отклик на события Парижской коммуны) «Интернационал» Эжена Потье — Пьера Дегейтера.

172 Allegretto

П. Дюпон. Песня о хлебе

Коль в по - лях и на пло - ти - не не слыш - но
скри - па жер - но - вов, коль о - сел, па - сясь в до -
ли - не, не та - щит к ним сво - их меш - ков, го - лод
вхо - дит, как вол - чи - ха, во все до -

³ К 70-м годам во Франции насчитывалось свыше трех тысяч певческих обществ. Не меньшей популярностью пользовались ансамбли духовой музыки (их участники именовались *гармонистами*).



Парижской коммуне предшествовало позорное поражение в войне с Германией — в течение 41 дня из-за бездарности генералов французы проиграли 10 сражений, и Наполеон III во главе своих войск сдался в Седане на милость победителей. Экономическая разруха в стране достигла предела. Охваченные патриотическим порывом парижские рабочие взяли власть в свои руки.

Недолго просуществовала Коммуна, потопленная в море крови, — всего 72 дня. Но за это время были предприняты попытки решительных реформ в области не только политической, но и культурной. Было подготовлено проведение обязательного школьного обучения, отделенного от церкви, сделано широкодоступным посещение театров, концертов, библиотек, музеев и т. п.

«Искусство — массам» — таков лозунг, который лег в основу художественной политики Коммуны. Для широкой аудитории организовывались концерты по смешанной программе и спектакли малых форм. Они давались с колоссальным размахом во дворце Тюильри, где особенно славились патриотические выступления талантливых актрис Агар и Борда. Многочисленные концерты устраивались также округами Парижа, отрядами национальной гвардии — музыка звучала на улицах и площадях.

В организации массовых зрелищ большую помощь оказывала Федерация артистов, возглавленная Гюставом Курбе. Она сумела привлечь на свою сторону ряд крупных художественных деятелей. Среди них поэты Поль Верлен и Артюр Рембо, пианист Рауль Пюньо, композитор Анри Литольф, скрипач Шарль Данкля, исследователь народной и старинной музыки Луи Бурго-Дюкдре и другие.

Коммуна испытывала трудности с намеченной реформой музыкального образования. Значительная часть профессуры бежала из Парижа, а среди оставшихся многие не приняли участия в мероприятиях Коммуны. Во главе консерватории был поставлен энергичный и талантливый композитор Франсиско Сальвадор-Даниель (1831—1871), автор свыше 400 песен, фортепианных и

других сочинений, ученый — крупный знаток арабской музыки — и критик. Однако его последовательно продуманный проект демократизации консерваторского обучения не удалось претворить в жизнь, а сам Сальвадор при подавлении Коммуны был убит.

Воздействие идей Коммуны запечатлено в новых песнях, созданных рабочими поэтами и музыкантами. Некоторые из них дошли до нас, а одна получила мировую известность — это «Интернационал».

Рабочий поэт и певец Эжен П о т ь е (1816—1887), убежденный коммунар, через несколько дней после поражения Коммуны, скрываясь в подполье, создал стихи, ставшие впоследствии основой гимна приверженцев коммунистической идеи. Этот текст (он был опубликован только в 1887 году) рожден идеями Коммуны, а некоторые его обороты дают парафразу важнейших положений «Манифеста Коммунистической партии» К. Маркса и Ф. Энгельса⁴. Другой рабочий — резчик по дереву Пьер Д е г е й т е р (1848—1932), активный член кружка орфеонистов города Лилля, в 1888 году создал мелодию к тексту Потье, которую сразу же подхватили рабочие Лилля, а вслед за тем и других промышленных центров Франции.

В 1902 году русский революционер А. Я. Коц перевел три из шести строф песни, усилив революционно-призывные моменты в ее содержании. Русская исполнительская практика внесла существенные изменения и в интонирование гимна. Дегейтер задумал свою мелодию в характере бодрого, скорого марша на две четверти, вроде популярных песен французской революции 1789 года — «Ça ira», «Карманьола» и других. В России эта мелодия получила широкий, торжественный распев. И уже в русской транскрипции «Интернационал» приобрел мировую известность.

5

В ближайшие два десятилетия, следовавшие за низвержением Второй империи, событиями Коммуны и установлением Третьей республики, в музыкальной культуре Франции выявилось много

⁴ В 1864 году под руководством Маркса и Энгельса была создана Интернациональная ассоциация рабочих — первая международная массовая организация такого рода, которая по-французски сокращенно именовалась «Интернационал». В песне Потье, призывавшей к единению рабочих всех стран, использовано это название.

ценного, обогатившего концертно-театральную и творческую практику. Французские историки называют это время периодом Обновления. Данное определение страдает, однако, неточностью: в последней трети XIX века не столько обновлялось французское музыкальное искусство, сколько в нем отчетливее выявились те художественные тенденции, которые наметились ранее.

Оживление в общественной жизни заметно сказалось в расширении диапазона и более массовых формах концертно-театрального быта. В меньшей мере это коснулось «Гранд опера», но широкий размах приобрела деятельность театра Комическая опера, на сцене которого — вопреки его названию — ставились произведения различных жанров, в том числе и современных французских авторов (от «Кармен» Бизе до «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси). Вместе с тем резко возрос удельный вес симфонических концертов — их проводили в Париже две организации: одну возглавлял дирижер Эдуар Колонн (существовала с 1873 года), другую — Шарль Ламурё (с 1881-го). Начали систематически даваться и камерные концерты.

В повышении общего тонуса музыкальной жизни Франции значительна роль Национального общества. Оно было создано в 1871 году по инициативе Сен-Санса, при ближайшем участии Франка — как отклик на патриотический подъем — и преследовало цель пропаганды произведений французских авторов. Это общество регулярно организовывало концерты современной музыки и за 30 лет дало свыше 300 концертов. Оно не только боролось за права композиторов, но и способствовало сплочению их рядов.

Если обратиться к творчеству французских композиторов того времени, то оказывается, что лучшая пора Оффенбаха и Гуно падает на конец 50-х и на 60-е годы; Бизе — на начало 70-х годов; Франка, Массне, Делиба, Лало, Шабрие — на 70—80-е годы; Сен-Санс наиболее продуктивно работал с конца 60-х годов и т. д. Тем не менее именно период Обновления ознаменовался высокими художественными достижениями. В театральной области это «Арлезианка» и «Кармен» Бизе, балеты «Коппелия», «Сильвия» и опера «Лакме» Делиба, оперы «Манон» и «Вертер» Массне, «Самсон и Далила» Сен-Санса и т. д. В области симфонической и камерной музыки это прежде всего произведения зрелого периода творчества Франка, глубокое содержание и художественное совершенство которых открыло новую главу в истории французской музыки, а также виртуозно-концертные и другие сочинения плодovitого Сен-

Санса; наряду с ними и отчасти под их воздействием выдвигается ряд других крупных деятелей национального искусства.

Вот их имена (указываются произведения, преимущественно созданные до начала XX века).

Эдуар Л а л о (1823—1892), скрипач по образованию, является автором ставшей популярной пятичастной Испанской симфонии для скрипки с оркестром (1874), двухчастной Норвежской рапсодии для того же состава (1879), Симфонии g-moll (1886), балета «Намуна» (1882), оперы «Король города Ис» (1876, премьера — 1882). Его музыка светла и изящна, мелодии, обычно краткие, рельефны, ритмы остры и пикантны, гармония свежа. В основном же в ней преобладают радостные тона без претензий на глубокомысленность.

Эмманюэль Ш а б р и е (1841—1894) — темпераментный художник, наделенный сочным юмором, известен прежде всего благодаря своей колоритной поэме-рапсодии «Испания» (1883). Для музыкального театра он написал оперетту «Звезда» (1874), двухактную оперу «Гвендолина» (1886), в которой отразилось его увлечение Вагнером, и брызжущую весельем, ярко национальную комическую оперу «Король поневоле» (1887). Шабрие оставил также ряд фортепианных пьес, самобытных по стилю.

Венсан д'Э н д и (1851—1931), ближайший и наиболее верный ученик Франка, был одним из создателей и бессменным руководителем «Schola cantorum» («Схóла кантóрум» — «Певческой школы»), организованной в 1896 году, — авторитетнейшего, наряду с Парижской консерваторией, музыкально-учебного заведения Франции. Перу д'Энди принадлежит множество произведений, в том числе оперных и симфонических. В его раннем сочинении — трехчастной Симфонии на горскую тему (с участием фортепиано, 1886) отчетливо проявились индивидуальные черты композитора: его произведения привлекают строгой возвышенностью замыслов, тщательной продуманностью композиции. Особо значительны заслуги д'Энди в пробуждении более широкого интереса к народной музыке Франции и в попытках ее претворения в композиторском творчестве; помимо названного выше его сочинения показательна в этом отношении другая трехчастная симфония, озаглавленная «Летний день в горах» (1905). Много внимания он уделял и изучению старинной музыки.

Анри Д ю п а р к (1848—1933, с 1885 года в результате нервного потрясения отошел от музыкальной жизни) полнее всего проявил свое незаурядное дарование, отмеченное мужественной силой,

склонностью к выражению драматических чувств, в сфере камерно-вокальной музыки — его романсы исполняются и по сей день. В списке его произведений выделяется также симфоническая поэма «Ленора» (по Бюргеру, 1875), написанная, кстати сказать, до аналогичных произведений его учителя Франка.

Эрнест Шоссон (1855—1899) является автором драматичной Поэмы для скрипки с оркестром (1896), трехчастной Симфонии В-dur (1890), многих других произведений, в их числе замечательных романсов. Тонкий лиризм, подернутый меланхолией, при ярких вспышках драматизма, изысканность гармонических средств выразительности более всего свойственны его музыке.

В конце XIX века завоевывает также признание Габриэль Форе (1845—1924), прозванный «французским Шуманом». Его первый творческий период замыкает Скрипичная соната А-dur (1876). В концертном репертуаре сохранились многие вокальные и фортепианные произведения Форе — среди последних баркаролы, экспромты, ноктюрны, прелюдии, для фортепиано с оркестром — Баллада (op. 19, 1889) и Фантазия (op. 111, 1918).

В 1897 году крупнейший педагог и музыкальный деятель Франции Поль Дюка (1865—1935) написал известное оркестровое скерцо «Ученик чародея». К этому времени полностью созрел музыкальный гений Клода Дебюсси (1862—1918): он уже написал для оркестра Прелюдию к «Послеполуденному отдыху фавна» (1894) и Три ноктюрна (1899, первое исполнение — 1900); заканчивалась работа над оперой «Пеллеас и Мелизанда» (1902). Но эта музыка принадлежит более XX, нежели XIX веку и потому в настоящей книге не будет рассматриваться.

Французская музыкальная культура второй половины XIX столетия представлена рядом имен замечательных исполнителей. Это названные выше дирижеры Шарль Ламурё (1834—1899) и Эдуар Колонн (1838—1910). Среди пианистов — выдающиеся педагоги Антуан Франсуа Мармонтель (1816—1898) и сменивший его на посту ведущего профессора по классу фортепиано в Парижской консерватории Луи Дьемеер (1843—1919; Чайковский посвятил ему свой Третий фортепианный концерт), а также повсеместно концертировавший Камиль Сен-Санс. Выдающимися мастерами вокального искусства являлись Полина Вирдо-Гарсиа (1821—1910; крепкими были ее дружеские связи с представителями русской культуры, особенно с Тургеневым), Де-

зире Арто (1835—1907, была дружна с Чайковским), Жильбер Дюпре (1809—1896). Сформировалась и парижская скрипичная школа, возглавленная Анри Вьётаном (1820—1881, с 1871 года — профессор Брюссельской консерватории); эта школа имела давние традиции, связанные с именами Пьера Гавинье, Джованни Виотти и Шарля Берио.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Друскин М.* Вступительная статья. I. Основные художественные течения // Французская музыка второй половины XIX века. М., 1938. С. 5—20.
- Роллан Ромен.* Очерк музыкального развития Парижа начиная с 1870 г. // *Роллан Ромен.* Музыкально-историческое наследие: В 8 вып. М., 1989. Вып. 4. Музыканты наших дней. Стендаль и музыка. С. 162—202.

ЖАК ОФФЕНБАХ (1819—1880)

*Оффенбах — классик французской оперетты.
Жизненный и творческий путь Оффенбаха.
Его лучшие произведения, музыкальный стиль*

1

Подобно тому как Мейербер занял главенствующее положение в музыкальной жизни Парижа в период монархии Луи Филиппа, так Оффенбах добился широчайшего признания во времена Второй империи. В творчестве и в самом индивидуальном облике обоих крупных художников отразились существенные черты действительности; они стали рупором своего времени — как положительных, так и отрицательных его сторон. И если Мейербер по праву счита-

ется создателем жанра французской «большой оперы», то Оффенбах является классиком французской, точнее сказать, парижской оперетты.

Каковы же ее характерные черты?

Парижская оперетта — порождение Второй империи. Это зеркало ее общественной жизни, дававшее нередко откровенное изображение современных язв и пороков. Оперетта выросла из театральной интермедии или спектаклей-обзрений типа ревю, откликавшихся на злободневные темы дня. Живительную струю в эти спектакли влила практика артистических собраний, блестящих и остроумных импровизаций гогетт, а также традиции шансонье — этих талантливых мастеров городского фольклора. То, что не сумела сделать комическая опера, то есть насытить спектакль современным содержанием и современным строем музыкальных интонаций, сделала оперетта.

Было бы неверным, однако, переоценивать ее социально-обличительное значение. Беспечный по характеру, насмешливый по тону и фривольный по содержанию — таким был в основных чертах этот веселый театральный жанр. Авторы опереточных спектаклей использовали анекдотические сюжеты, нередко почерпнутые из бульварной газетной хроники, и стремились прежде всего к тому, чтобы создать забавные драматургические положения, остроумный литературный текст. Музыка играла подчиненную роль (в этом существенное отличие парижской оперетты от венской): главенствовали живые, ритмически пикантные куплеты и танцевальные дивертисменты, которые прослаивались обширными прозаическими диалогами. Все это снижало художественную и собственно музыкальную ценность опереточных спектаклей.

Тем не менее в руках крупного художника (а таким, несомненно, был Оффенбах) оперетта насыщалась элементами сатиры, острой злободневностью, а ее музыка приобретала важное драматургическое значение, проникаясь, в отличие от комической или «большой» оперы, общедоступными бытовыми интонациями. Неслучайно Бизе и Делиб, наиболее демократические художники следующего поколения, овладевшие складом современной музыкальной речи, дебютировали именно в опереточном жанре. И если первым обнаружил эти новые интонации Гуно («Фауст» был закончен в год постановки «Орфея в аду»), то Оффенбах наиболее полно воплотил их в своем творчестве.

2

Жак Оффенбах⁵ родился 20 июня 1819 года в Кёльне (Германия) в семье раввина; с детских лет проявлял интерес к музыке, специализировался как виолончелист. В 1833 году Оффенбах переехал в Париж. Отныне, как это имело место у Мейербера, Франция стала для него второй родиной. Окончив консерваторию, он поступил виолончелистом в театральный оркестр. Оффенбаху было 20 лет, когда состоялся его дебют как композитора, оказавшийся, впрочем, безуспешным. Тогда он вновь обратился к виолончели — концертировал в Париже, в городах Германии, в Лондоне, попутно не пренебрегал любой композиторской работой. Однако почти все, что им написано до 50-х годов, утеряно.

В течение 1850—1855 годов Оффенбах был дирижером в известном драматическом театре «Комеди франсез», писал сам много музыки к спектаклям и привлекал к сотрудничеству как именитых, так и начинающих музыкантов (среди первых — Мейербер, среди вторых — Гуно). Его неоднократные попытки получить заказ на написание оперы не увенчались успехом. Оффенбах обращается к иному роду деятельности.

С начала 50-х годов композитор Флоримон Эрве, один из родоначальников опереточного жанра, приобрел популярность своими остроумными одноактными миниатюрами. Он привлек к их созданию Делиба и Оффенбаха. Последнему вскоре удалось затмить славу Эрве⁶.

В 1855 году Оффенбах открыл собственный театр, называвшийся «Парижские буффы»: здесь в тесном помещении он ставил со своей музыкой веселые буффонады и идиллические пасторали, которые исполнялись силами двух-трех актеров. Современник известных французских художников-карикатуристов Оноре Домье и Поля Гаварни, комедиографа Эжена Лабиша, Оффенбах насыщал спектакли тонким и язвительным остроумием, насмешливой шуткой.

⁵ Подлинное его имя и фамилия — Якоб Эберст; взятый композитором псевдоним обязан своим происхождением родине его отца — городку Оффенбаху близ Кёльна.

⁶ По образному замечанию одного французского писателя, Обер стоял перед дверями оперетты, Эрве их приоткрыл, а Оффенбах вошел...

Флоримон Эрве (подлинная фамилия — Ронже, 1825—1892) — автор около 100 оперетт, лучшая среди них — «Мадемуазель Нитуш» (1883).

Он привлек близких по духу писателей, и если драматург Скриб в полном смысле слова был соавтором опер Мейербера, то в лице Анри Мельяка и Людовика Галеви — в недалеком будущем авторов либретто «Кармен» — Оффенбах приобрел своих преданных литературных сотрудников.

1858 год — Оффенбаху уже под сорок — знаменует решающий перелом в его судьбе. Это год премьеры его первой большой оперетты «Орфей в аду», выдержавшей подряд 288 представлений⁷. Далее следуют, если назвать наиболее известные произведения, «Женевьева Бранбургская» (1859), «Прекрасная Елена» (1864), «Синяя Борода» (1866), «Парижская жизнь» (1866), «Герцогиня Герольштейнская» (1867), «Перикола» (1868), «Разбойники» (1869). Последнее пятилетие Второй империи — годы безраздельной славы Оффенбаха, а ее кульминационный пункт — 1867 год: в центре пышных торжеств, посвященных открытию Всемирной выставки, стояли спектакли «Парижской жизни».

Оффенбах работает с величайшим творческим напряжением. Он является не только автором музыки своих оперетт, но и соавтором литературного текста, режиссером-постановщиком, дирижером, антрепренером труппы. Остро ощущая специфику театра, он доделывает партитуры на репетициях: сокращает то, что кажется затянутым, расширяет, переставляет номера. Эта кипучая деятельность осложняется частыми выездами в зарубежные страны, где Оффенбаху повсеместно сопутствует громкая слава.

Крах Второй империи внезапно обрывает блестящую карьеру Оффенбаха. Его оперетты сходят со сцены. В 1875 году он вынужден объявить себя банкротом. Состояние потеряно, театральная антреприза распущена, авторские доходы идут на покрытие долгов. Чтобы прокормить семью, Оффенбах выезжает на гастроли в США, где в 1876 году дирижирует садовыми концертами. И хотя он создает новую, трехактную редакцию «Периколы» (1874), а затем оперетты «Мадам Фавар» (1878) и «Дочь тамбурмажора» (1879) — произведения, которые не только не уступают по своим художественным качествам предшествующим, но даже превосходят их, открывают лирические стороны большого таланта композитора, — он добивается лишь посредственного успеха⁸.

⁷ В 1878 году в Париже состоялось 900-е представление!

⁸ К этому времени славу Оффенбаха затмевает Шарль Леккок (1832—1918), в произведениях которого выдвигается лирическое начало в ущерб па-

Оффенбах поражен серьезной болезнью сердца. Но в предчувствии скорой кончины он лихорадочно работает над своим последним сочинением — лирико-комедийной оперой «Сказки Гофмана». Ему не пришлось присутствовать на премьере: не закончив партитуру, он умирает 5 октября 1880 года.

3

Оффенбах — автор свыше 100 музыкально-театральных произведений. Большое место в его наследии занимают интермедии, фарсы, миниатюрные спектакли-обозрения. Однако и количество двух- или трехактных оперетт исчисляется десятками.

Сюжеты его оперетт разнообразны: здесь и античность («Орфей в аду», «Прекрасная Елена»), и образы популярных сказок («Синяя Борода»), и средневековые («Женевьева Брабантская»), и перуанская экзотика («Перикола»), и реальные события из французской истории XVIII века («Мадам Фавар»), и быт современников («Парижская жизнь»), и т. д. Но все это внешнее разнообразие объединено основной темой — изображением современных нравов. Будь то старые, ставшие классическими сюжеты или новые, говорящие то ли о вымышленных странах и событиях, то ли о реальной действительности, — всюду и везде у Оффенбаха действуют современники, пораженные общими недугами — развращенностью, коррупцией. При этом немало места отводится развлекательным, откровенно эротическим, «канканирующим» моментам, и злая издевка нередко вытесняется пустым острословием.

В таком смещении социально значительного с бульварно-анекдотическим, сатирического с фривольным заключается уязвимость этого явления. Вот почему из большого наследия композитора лишь немного сохранилось в театральном репертуаре. К тому же литературные тексты его произведений, несмотря на остроумие и сатирическую заостренность, во многом поблекли, так как устарели содержащиеся в них намеки на злободневные факты и события⁹.

родии, жизнерадостное веселье вместо безудержного канкана. Его наиболее известные произведения — «Дочь мадам Анго» (1872) и «Жирофле-Жирофля» (1874). Большой популярностью пользовалась также оперетта Робера Планкетта «Корневильские колокола» (1873).

⁹ Из-за этого в музыкальных театрах нашей страны тексты оффенбаховских оперетт подвергаются значительной, иногда коренной переработке.

Но нестареющей осталась музыка. Выдающийся талант ее автора выдвинул его в первые ряды мастеров легкого и доступного песенно-танцевального жанра.

Основной источник музыки Оффенбаха — французский городской фольклор. И хотя многие композиторы комической оперы XIX века обращались к этому источнику, никому прежде не удавалось с такой полнотой и художественным совершенством выявить особенности национальной бытовой песни и танца.

Этим, однако, не ограничиваются заслуги Оффенбаха. Он не только воссоздал особенности городского фольклора — и прежде всего практики парижских шансонье, — но и обогатил их опытом классики. Моцартовская легкость и изящество, остроумие и блеск Россини, огневой темперамент Вебера, лиризм Буальдьё и Герольда, увлекательные, пикантные ритмы Обера — все это и многое другое претворено в музыке Оффенбаха. Вместе с тем она отмечена большим индивидуальным своеобразием.

Мелодия и ритм — определяющие факторы музыки Оффенбаха. Его мелодическая щедрость неистощима, а ритмика исключительно разнообразна. Оживленные четные размеры бодрых куплетных песенок сменяются грациозно-танцевальными мотивами на $\frac{6}{8}$, маршевый пунктир (пример 173а) — мерным колыханием баркарол (пример 173б), темпераментные испанские болеро и фанданго — плавным, легким движением вальса и т. д. Особо велика роль популярных в то время танцев — кадрили, галопа, канкана (см. примеры 173в, д, е). На их основе Оффенбах строит рефрены куплетов — хоровые припевы, динамика развития которых носит вихревой характер. Эти зажигательные финальные ансамбли показывают, как плодотворно Оффенбах использовал опыт комической оперы.

Легкость, остроумие, изящество и стремительный порыв — эти качества музыки Оффенбаха отражены в его инструментовке. Простоту и прозрачность звучания оркестра он сочетает с яркой характеристикностью и тонкими колористическими штрихами, дополняющими вокальный образ.

173а **Moderato** "Герцогиня Герольштейнская", куплеты-марш (I акт)
Герцогиня

Вот саб-ля мо-е-го па-
па-ши, ты е-ю бу-дешь об-ла-дать,

p

The score consists of four staves. The top staff is the vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics. The second and fourth staves are piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a *p* dynamic marking. There are triplet markings in the piano accompaniment.

1736 **Moderato** "Сказки Гофмана", баркарола (III акт)
Никлаус

Ночь бла-жен-ства,
ночь люб-ви, вос-тор-гов, на-слаж-де-ний,

pp

The score consists of four staves. The top staff is the vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics. The second and fourth staves are piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a *pp* dynamic marking.

173в Allegretto

"Прекрасная Елена", куплеты королей (I акт)

ff

Аякс I Вот мы при - шли ве-ли-ча - во, шли ве-ли-ча - во,

шли ве-ли-ча - во, два А - як - са вдруг.

p

173г Andantino

"Перикола", куплеты Периколы (I акт)

pp

Ка - кой о - бед мне по - да - ва - ли, ка - ким ви -

- ном ме - ня там у - го - ща - ли, уж я е - го пи - ла, пи -

ла, и до то - го те - перь до - шла,

173д **Allegro vivo** "Герцогиня Герольштейнская", галоп (III акт)
Пюк

На ко - ня, на ко - ня ско - рей са - ди - тесь, ге - не -

p leggiero

-рал, на ко - ня, на ко - ня ско - рей са - ди - тесь, ге - не - рал!

173е [Allegro moderato] "Орфей в аду", финальный хор

f

Несмотря на отмеченные общие черты, есть некоторые различия в опереттах Оффенбаха. Можно наметить три их разновидности (оставляем в стороне все другие, малохарактерные виды): это оперетты-пародии, комедии нравов и лирико-комедийные оперетты. Образцами данных типов могут соответственно служить «Прекрасная Елена», «Парижская жизнь» и «Перикола».

Обращаясь к сюжетам античности, Оффенбах их язвительно пародировал: так, мифологический певец Орфей представал влюбленным учителем музыки, целомудренная Эвридика — легкомысленной, всемогущие же боги Олимпа превращались в беспомощных и сластолюбивых старцев. С той же легкостью Оффенбах перекраивал на современный лад сказочные сюжеты и популярные мотивы романтических романов и драм. Так он раскрывал в старых сюжетах актуальное содержание, но одновременно пародировал привычные театральные приемы и стиль оперных постановок, издеваясь над их окостеневшей условностью.

В комедиях нравов использовались оригинальные сюжеты, которые прямее и острее обличали современные буржуазные отношения, изображаемые то в гротесковом преломлении («Герцогиня Герольштейнская»), то в духе ревю («Парижская жизнь»).

Наконец, в ряде произведений Оффенбаха, начиная с «Песни Фортунио» (1861), сильнее проявилась лирическая струя — в них стиралась грань, отделявшая оперетту от комической оперы. И привычная насмешливость покидала композитора: в изображении любви и горя Перикола или Жюстины Фавар он передавал неподдельную искренность чувств, задушевность. Эта сторона его дарования усилилась в последние годы жизни и получила свое завершение в «Сказках Гофмана». Романтическая тема о недостижимости идеала, о призрачности земного существования здесь выражена в свободной, рапсодической форме: каждый акт оперы имеет свой сюжет, создает определенную «картину настроения» по канве эскизно намеченного действия.

В течение долгих лет Оффенбаха волновал этот замысел. Еще в 1851 году в одном парижском драматическом театре был показан пятиактный спектакль «Сказки Гофмана». На основе ряда новелл немецкого писателя-романтика авторы пьесы Жюль Барбье и Мишель Карре сделали самого Гофмана героем трех любовных аван-

тюр; их участницы — бездушная кукла Олимпия, смертельно больная певица Антония, коварная куртизанка Джульетта. Каждое приключение завершается драматической катастрофой: на пути к счастью неизменно встает, меняя свой облик, загадочный советник Линдорф. И столь же изменчив ускользающий от поэта образ возлюбленной¹⁰.

Оффенбаха, всю жизнь порывавшегося написать комическую оперу, увлек сюжет пьесы, где так своеобразно переплелись бытовая драма с фантастикой. Но лишь спустя 30 лет он смог воплотить свою мечту — и то не полностью: закончить произведение помешала смерть. Клавир был инструментован Эрнестом Гиро; премьера состоялась в 1881 году, и с тех пор «Сказки Гофмана» прочно вошли в мировой театральный репертуар, а лучшие музыкальные номера приобрели широкую известность¹¹.

Художественные достоинства музыки Оффенбаха обеспечили ей длительную, устойчивую популярность — она звучит и в театре, и в концертном исполнении. Замечательный мастер комедийного жанра, но в то же время и тонкий лирик, Оффенбах принадлежит к числу видных французских композиторов второй половины XIX века.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ОФФЕНБАХА

О п е р е т т ы (всего около 100)¹²

«Орфей в аду», либретто Кремье (1859, 2-я редакция — 1874)
«Женевьева Брабантская», либретто Кремье (1859, 2-я редакция — 1875)
«Дафнис и Хлоя», либретто Клервиля и Кордые (1860)

¹⁰ Основу предыстории событий составляет новелла Э.Т.А.Гофмана «Дон Жуан», в которой писатель рассказывает о своей встрече с известной певицей. Основные образы заимствованы из новелл «Песочный человек», «История о потерянном отражении» и «Советник Креспель».

¹¹ В последующие годы эта единственная комическая опера Оффенбаха подверглась различным редакциям: сокращался прозаический текст, который был заменен речитативами, переставлялись местами отдельные номера, даже акты (количество их сократилось с четырех до трех). Наиболее распространена редакция М. Грегора (1905).

¹² В скобках указаны даты премьер.

«Песнь Фортунио», либретто Кремье и Галеви (1861)
 «Прекрасная Елена», либретто Мельяка и Галеви (1864)
 «Синяя Борода», либретто Мельяка и Галеви (1866)
 «Парижская жизнь», либретто Мельяка и Галеви (1866)
 «Герцогиня Герольштейнская», либретто Мельяка и Галеви (1867)
 «Робинзон Крузо», либретто Мельяка и Галеви (1867)
 «Перикола», либретто Мельяка и Галеви (1868, новая редакция — 1874)
 «Мадам Фавар», либретто Шиво и Дюрю (1878)
 «Дочь тамбурмажора», либретто Шиво и Дюрю (1879)

О п е р ы (всего 2)

«Сказки Гофмана», фантастическая опера, либретто Барбье и Карре
 (окончена Э.Гиро)

Л и т е р а т у р н ы е с о ч и н е н и я

«Заметки путешествующего музыканта» (1876)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Владимирская А. Орфей Парижа: Жак Оффенбах // *Владимирская А.*
 Звездные часы оперетты. Л., 1991. С. 12—36.
Соллертинский И. Жак Оффенбах // *Соллертинский И.* Музыкально-
 исторические этюды. Л., 1956. С. 210—233.

ШАРЛЬ ГУНО (1818—1893)

*Значение Гуно в истории французской музыки второй половины
 XIX века. Его крупные достижения в области лирической оперы.
 Жизненный и творческий путь Гуно. Опера «Фауст»*

1

С именем Гуно связан значительный период французской музыки. Не оставив прямых учеников — Гуно не занимался педагогиче-

кой, — он оказал большое влияние на своих младших современников. Оно сказалось прежде всего на развитии музыкального театра.

К 50-м годам, когда «большая опера» вошла в полосу кризиса, в музыкальном театре наметились новые веяния. Романтическое изображение преувеличенных, гиперболизированных чувств и исключительной личности сменилось интересом к жизни обыкновенного, рядового человека, к окружающему его быту, к сфере интимных, душевных чувств. В области музыкального языка это знаменовалось поисками жизненной простоты, искренности, теплоты выражения, лиризма. Отсюда и более широкое, чем прежде, обращение к демократическим жанрам песни, романса, танца, марша, к современному строю бытовых интонаций.

Поиски новых принципов музыкальной драматургии и новых средств выражения наметились еще в некоторых лирико-комедийных операх Буальдьё, Герольда и Галеви. Но полностью эти тенденции проявились лишь к концу 50-х и в 60-х годах. Вот список наиболее известных произведений, созданных до 70-х годов, которые могут служить образцами нового жанра лирической оперы (указываются даты премьер этих произведений):

- 1859 — «Фауст» Гуно,
- 1863 — «Искатели жемчуга» Бизе,
- 1864 — «Мирейль» Гуно,
- 1866 — «Миньон» Тома,
- 1867 — «Ромео и Джульетта» Гуно,
- 1867 — «Пертская красавица» Бизе,
- 1868 — «Гамлет» Тома¹³.

Несмотря на отличия, перечисленным операм присущ ряд общих черт. В центре стоит изображение личной драмы. Обрисовке лирических чувств уделено преимущественное внимание; для их передачи композиторы широко обращаются к романсовой стихии. Большое значение приобретает также характеристика реальной обстановки действия, отчего возрастает роль приемов жанрового обобщения.

Но при всей принципиальной важности этих новых завоеваний лирической опере как определенному жанру французского музыкального театра XIX века не хватало широты идейно-художественного кругозора. Философское содержание романов Гёте или траге-

¹³ С известными оговорками к этому жанру может быть причислена одна из последних опер Мейербера «Динора» (1859).

дий Шекспира представало на подмостках театра сниженным: классические произведения литературы лишались большой обобщающей идеи, остроты выражения жизненных конфликтов, подлинного размаха страстей. Однако несомненным достижением лирических опер явилась демократизация музыкального языка.

Гуно был первым среди своих современников, кому удалось закрепить эти положительные качества. В этом непреходящее историческое значение его творчества. Чутко уловив склад и характер музыки городского быта — недаром на протяжении 8 лет (1852—1860) он возглавлял парижских орфеонистов, — Гуно обнаружил новые средства музыкально-драматической выразительности, отвечавшие требованиям времени. Он открыл во французской оперной и романсовой музыке богатейшие возможности «общительной» лирики, непосредственной и импульсивной, проникнутой демократическими настроениями. Чайковский верно подметил, что Гуно — «один из немногих композиторов, которые в наше время пишут не из предвзятых теорий, а по внушению чувства». В годы, когда расцвел его большой талант, то есть со второй половины 50-х и в 60-х годах, видное место в литературе заняли братья Гонкуры, которые считали себя создателями новой художественной школы — они называли ее «школой нервной чувствительности». Гуно может быть отчасти к ней причислен.

Однако «чувствительность» — источник не только силы, но и слабости Гуно. Нервно реагируя на жизненные впечатления, он легко поддавался различным идеологическим влияниям, был неустойчив как человек и художник. Его натура полна противоречий: то он смиренно склонял голову перед религией, а в 1847—1848 годах даже хотел стать аббатом, то безраздельно отдавался земным страстям. В 1857 году Гуно был на грани серьезного душевного заболевания, но в 60-х годах много, продуктивно работал. В следующие два десятилетия он вновь оказался под сильным воздействием клерикальных идей.

Гуно неустойчив и в своих творческих позициях — этим объясняется неровность его художественных достижений. Превыше всего ценя изящество и гибкость выражения, он создавал музыку живую, чутко отражавшую смену душевных состояний, полную грации и чувственного очарования. Но нередко реалистической силы и полноты выражения в показе жизненных противоречий, то есть того, что является характерным для гения Бизе, не хватало таланту Гуно. В музыку последнего подчас проника-

ли черты сентиментальной чувствительности, а мелодическая приятность подменяла глубину содержания.

Тем не менее, открыв источники лирического вдохновения, не изведенные до него во французской музыке, Гуно немало сделал для искусства всей страны, а его опера «Фауст» по своей популярности смогла конкурировать с высшим творением французского музыкального театра XIX века — «Кармен» Бизе. Уже одним этим произведением Гуно вписал свое имя в историю не только французской, но и мировой музыкальной культуры.

2

Автор 12 опер, свыше 100 романсов, большого числа духовных сочинений, которыми он начал и которыми закончил свой творческий путь, ряда инструментальных произведений (в том числе трех симфоний, последняя — для духовых инструментов), Шарль Гуно родился 17 июня 1818 года. Отец его был художником, мать — отличной музыкантшей. Уклад жизни семьи, ее широкие художественные интересы воспитали артистические склонности Гуно. Он приобрел разностороннюю композиторскую технику у ряда педагогов, различных по творческим устремлениям (Антонин Рейха, Жан Франсуа Лесюэр, Фроманталь Галеви). Как лауреат Парижской консерватории (он стал ее студентом в 17-летнем возрасте) Гуно провел 1840—1842 годы в Италии, а затем около года — в Вене и в Германии. Живописные впечатления от Италии были сильными, но Гуно разочаровался в современной итальянской музыке. Зато он подпал под обаяние Шумана и Мендельсона, воздействие которых не прошло для него бесследно.

С начала 50-х годов Гуно активнее входит в музыкальную жизнь Парижа. Премьера его первой оперы, «Сафо», состоялась в 1851 году; далее следовала «Окровавленная монахиня» — в 1854-м. Оба произведения, поставленные в «Гранд опера», отмечены неровностью, мелодраматизмом, даже вычурностью стиля. Они не имели успеха. Значительно теплее был принят «Лекарь поневоле» (по Мольеру), показанный в 1858 году в Лирическом театре: комический сюжет, реальная обстановка действия, живость характеров пробудили новые стороны таланта Гуно. В полную силу они проявились в следующем произведении. Это был «Фауст», поставленный на сцене того же театра в 1859 году. Не сразу зрители полюбили оперу, осо-

знали ее новаторскую сущность. Только через 10 лет она попала в «Гранд опера», причем были заменены речитативами первоначальные диалоги и добавлены балетные сцены. В 1887 году здесь прошел 500-й спектакль «Фауста», а в 1894-м году праздновалось его тысячное исполнение (в 1932-м — двухтысячное)¹⁴.

После этого мастерски написанного произведения в начале 60-х годов Гуно сочинил две посредственные комические оперы, а также «Царицу Савскую», выдержанную в духе драматургии Скриба — Мейербера. Обратившись затем в 1863 году к поэме провансальского поэта Фредерика Мистрала «Мирейль», Гуно создал произведение, многие страницы которого выразительны, покоряют тонким лиризмом. Картины природы и сельской жизни юга Франции нашли поэтическое воплощение в музыке (хоры I и IV актов). Композитор включил в свою партитуру подлинные провансальские напевы; примером может служить старинная любовная песнь «О Магали», играющая важную роль в драматургии оперы. Тепло очерчен и центральный образ крестьянской девушки Мирейль, гибнущей в борьбе за счастье с любимым. Все же музыка Гуно, в которой больше изящества, нежели сочного полнокровия, уступает в реализме и красочности «Арлезианке» Бизе, где с изумительным совершенством передана атмосфера Прованса.

Последнее значительное художественное достижение Гуно — опера «Ромео и Джульетта». Ее премьера состоялась в 1867 году и ознаменовалась большим успехом — в течение двух лет состоялось 90 спектаклей. Хотя трагедия Шекспира здесь трактована в духе лирической драмы, лучшие номера оперы — а к ним относятся четыре дуэта главных героев (на балу, на балконе, в спальне Джульетты и в склепе), вальс Джульетты, каватина Ромео — обладают той эмоциональной непосредственностью, правдивостью декламации и мелодической красотой, которые характерны для индивидуального стиля Гуно.

После оперы «Дань Заморы» (1884) Гуно отошел от оперного жанра, сосредоточившись главным образом на духовных сочинениях, среди которых оратории, мессы, хоралы. Он умер 18 октября 1893 года.

¹⁴ Первая постановка «Фауста» в России приходится на 1869 год.

3

«Ф а у с т» явился лучшим созданием Гуно. Это классический образец французской лирической оперы со всеми ее достоинствами и некоторыми недостатками.

Глубокое философское содержание гётевского «Фауста» (точнее, первой части поэмы) лишь поверхностно затронуто в опере. Ее сюжет трактован в лирико-бытовом аспекте: любовная драма Маргариты заняла первенствующее положение, оттеснив на второй план центральные у Гёте образы Фауста и Мефистофеля¹⁵. Но эта драма раскрыта в музыке человечно и правдиво, на широком фоне жизни, с художественным совершенством. «Невозможно отрицать, — писал Чайковский, — что "Фауст" написан если не гениально, то с необычайным мастерством и не без значительной самобытности»¹⁶.

Гуно утверждал, что оперный драматург должен быть мастером музыкального портрета. В «Фаусте» он полностью овладел этим искусством. Его портреты главных действующих лиц психологически правдивы и обрисованы разнообразными красками.

Центральный образ Маргариты принадлежит к лучшим созданиям Гуно, хотя и отличается от литературного первоисточника: в нем больше французских, нежели немецких национальных черт. В этом образе привлекают простота и лиричность, женственная грация. В то же время он дан в развитии: композитор тонко передает разнообразную гамму переживаний Маргариты — от робкого пробуждения наивного любовного чувства к упоению страстью и далее к горю и безумию. В музыке это выражено постепенной драматизацией романсового начала, которое под конец вытесняется декламационностью.

Менее широко обрисован Фауст — преимущественно той же романсовой стихией, но в более пылком, восторженном преломлении¹⁷. Такова, например, тема страстного упоения вновь обретенной молодостью (пример 174), которая неоднократно проводится в опе-

¹⁵ Поэтому в Германии опера называется по имени героини — «Маргарита».

¹⁶ Обычно избегавший исполнения чужих произведений Чайковский дирижировал «Фаустом» в оперном товариществе И.П.Прянишникова в 1892 году, что показательно для тех симпатий, которые он питал к этой опере.

¹⁷ Образ старого ученого Фауста, показанный в I акте, решен менее удачно, схематично.

ре начиная с I акта. Аналогичный характер имеет и тема достигнутого счастья, которая звучит в конце III акта¹⁸ (пример 175).

174 [Allegro ben moderato] Тема молодости

Фауст

Ты мне воз - вра - ти счаст - ли - бу - ю ю - ность и в серд - це за - жги же - ла - нье люб - ви!

175 [Larghetto] Тема счастья

Чувства, объединяющие Фауста и Маргариту, запечатлены в восторженно-хоральном складе звучания. Две темы призваны выразить эти чувства. Первая проходит сначала в I акте — при появлении видения Маргариты, вызванного чарами Мефистофеля, и далее

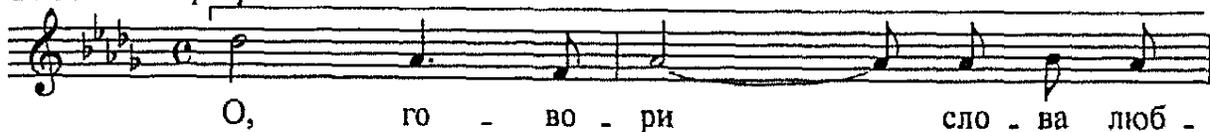
¹⁸ Нумерация здесь дается в соответствии с оригинальной, пятиактной структурой. В современной же театральной практике I акт обычно именуется прологом; соответственно, II акт числится как I, III — как II и т. д.

в дуэте III акта; вторая — в том же дуэте, а позже — во время сцены в тюрьме, в устах безумной Маргариты. Обе темы родственны: их начальные интонации даны в зеркальном отражении.

176a [Adagio] Темы любви (дуэт из III акта)
Фауст



1766 Маргарита



Иной полюс драмы воплощен в образе Мефистофеля — и в музыке он характеризуется другой сферой интонаций, выдержанной в тонах иронической галантности (особенно в общении с Мартой) или злой издевки (в куплетах о золотом тельце и в серенаде). Лишь один раз — в сцене заклинания цветов в III акте — речь Мефистофеля наделяется демоническими чертами.

Мастерство индивидуальных характеристик наглядно обнаруживается в сопоставлении трех «портретов» в начале III акта: куплеты Зибеля, каватина Фауста, баллада и ария Маргариты отличаются друг от друга не только интонационным складом, но и приемами жанрового обобщения — использованием выразительных средств разных устоявшихся оперных форм¹⁹.

Опора на бытующие жанры — основа демократизма музыкального языка Гуно. В частности, он изобретательно применяет вальсовое начало (в финальной сцене II акта, куплетах Зибеля, «арии с жемчугом» Маргариты и т. д.).

Бытующие жанры особенно широко использованы при воссоздании жизненного фона драмы. Таковы идиллически-пасторальные напевы хора, вторгающиеся в размышления Фауста о бренности бытия (в I акте), замечательные народные сцены на площади (во

¹⁹ См. также сопоставление во II акте каватины Валентина, куплетов Мефистофеля и хорового хора.

II акте), воинственный хор солдат и др. Вообще, в опере воплощено большое разнообразие картин жизни. Действие разворачивается на площади, улице, в саду — им противопоставлены келья ученого, церковь, тюремная камера. Такими контрастами определяется не только чередование картин, но и развертывание действия внутри них, что способствует музыкально-сценической выразительности оперы, придает ее развитию живой, действенный темп.

Давая внутренне завершенные музыкальные номера, Гуно обнаруживает незаурядное мастерство в свободном, непринужденном построении крупной формы. Выдающийся образец этого искусства — финальная сцена II акта, где на фоне картин народного веселья происходит завязка драмы — встреча Фауста с Маргаритой, Мефистофеля с Зибелем. В центре сцены находится эпизод любовного признания Фауста. Весь финал объединен вальсовым началом.

177а [Tempo di valse] Темы финала II акта



177б

177в

177г [Andantino]
Фауст

О . сме . люсь пред . ло . жить, кра . са . ви . ца, вам ру . ку.

Сочетание народно-жанрового элемента и поэтичности придает музыке этой сцены большое обаяние.

Центральный в драматургии оперы III акт является одновременно лучшим, наиболее цельным по развитию.

Вслед за оркестровым вступлением, неожиданно скорбным, даже мрачным, словно предвосхищающим страдания Маргариты в будущем, следуют упомянутые выше три «портрета» — сентиментального Зибеля, лирически-восторженного Фауста, простодушной, но вместе с тем и капризно-грациозной Маргариты. Вехи дальнейшего драматургического развития отмечают: квартет (Фауст — Маргарита и Мефистофель — Марта), речитатив Мефистофеля (заклинание цветов), дуэт (Фауст — Маргарита) и финал (Мефистофель — Фауст — Маргарита). Каждый из этих номеров относительно закончен, закруглен по форме.

Музыкальное развитие образов проникнуто интонационным единством и целеустремленностью. Ночь, напоенная ароматом цветов, поэзия любовной страсти, чувственного очарования красиво переданы в музыке Гуно. Не только общий колорит, но и некоторые интонационные обороты, симфонически развиваемые, связывают эти номера. Можно, например, указать на мотив дурмана цветов, который возникает перед речитативом Мефистофеля и пронизывает музыку дуэта, представляющего собой кульминацию акта:

178 Мотив дурмана цветов

[Andante]

В конце этого дуэта включены реминисценции из каватины Фауста, а в финале симфонически развита тема достигнутого счастья (см. пример 175).

Подобные музыкально-тематические связи существуют и между различными картинами — на это уже указывалось выше. Особенно впечатляет проведение тем из финала II акта и второй любовной темы в сцене в тюрьме, когда Маргарита вспоминает о своем счастливом прошлом.

Правда жизни, воплощенная в лучших сценах оперы, поэтическая цельность выражения, естественность музыкального языка, целеустремленность драматургии — все это служит залогом массовой популярности «Фауста» Гуно. Эти лучшие стороны его музыки ока-

зали значительное воздействие на творчество последующих поколений французских композиторов, вплоть до Клода Дебюсси.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГУНО

О п е р ы (всего 12)²⁰

- «Сафо», либретто Ожье (1851, новые редакции — 1858, 1884)
 «Окровенная монахиня», либретто Скриба и Делавиня (1854)
 «Лекарь поневоле», либретто Барбье и Карре (1858)
 «Фауст», либретто Барбье и Карре (1859, 2-я редакция — 1869)
 «Голубка», либретто Барбье и Карре (1860)
 «Филемон и Бавкида», либретто Барбье и Карре (1860, 2-я редакция — 1876)
 «Царица Савская», либретто Барбье и Карре (1862)
 «Мирейль», либретто Барбье (1864, 2-я редакция — 1874)
 «Ромео и Джульетта», либретто Барбье и Карре (1867, 2-я редакция — 1888)
 «Сен-Мар», либретто Пуарсона и Галле (1877)
 «Полиевкт», либретто Барбье и Карре (1878)
 «Дань Заморы», либретто Барбье и Карре (1881)

Музыка для драматического театра

- Хоры к трагедии Понсара «Одиссей» (1852)
 Музыка к драме Легуве «Две королевы Франции» (1872)
 Музыка к драме Барбье «Жанна д'Арк» (1873)

Духовные сочинения

- 14 месс, 3 реквиема, «Stabat Mater», «Te Deum», ряд ораторий (среди них — «Искупление», 1881; «Смерть и жизнь», 1884), 50 духовных песен, свыше 150 хоралов и др.

Светская вокальная музыка

- Более 100 романсов и песен (лучшие изданы в 4 сборниках по 20 романсов в каждом), вокальные дуэты, множество 4-голосных мужских хоров (для орфеонистов), кантата «Галлия» и др.

²⁰ В скобках указаны даты премьер.

Симфонические произведения

Первая симфония, D-dur (1855)

Вторая симфония, Es-dur (1855)

Маленькая симфония для духовых инструментов (1885)

Помимо того, ряд пьес для фортепиано и для других сольных инструментов, камерных ансамблей

Литературные сочинения

«Воспоминания артиста» (изд. посмертно), ряд статей

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Гуно Ш. Воспоминания артиста. М., 1962.

Комбарье Ж. Амбруаз Тома и Шарль Гуно // Французская музыка второй половины XIX века. М., 1938. С. 159—170.

ЛЕО ДЕЛИБ
(1848—1891)

Творчество Делиба. Наиболее значительные музыкально-театральные произведения: «Лакме», «Коппелия», «Сильвия».

Роль Делиба в истории балетной музыки

1

Чайковский писал о Делибе: «...после Бизе считаю его самым талантливым...» Великий русский композитор не высказывался столь тепло даже о Гуно, не говоря о других современных французских музыкантах. Ибо демократические художественные устремления Делиба, присущая его музыке мелодичность, эмоциональная непосредственность, естественность развития и опора на бытующие жанры были близки Чайковскому.

Лео Делиб родился в провинции 21 февраля 1836 года, приехал в Париж в 1848-м; окончив консерваторию в 1853 году, поступил пианистом-концертмейстером в Лирический театр, а через 10 лет —

хормейстером в «Гранд опера». Делиб сочинял много, больше по велению чувства, чем следуя определенным художественным принципам. На первых порах он писал преимущественно оперетты и одноактные миниатюры в комическом роде (всего около 30 произведений). Здесь оттачивалось его мастерство точной и меткой характеристики, ясного и живого изложения, совершенствовалась яркая и доходчивая театральная форма. Демократизм музыкального языка Делиба, равно как и Бизе, сформировался в непосредственном общении с бытовыми жанрами городского фольклора²¹.

Широкие музыкальные круги обратили внимание на Делиба, когда он совместно с Людвигом Минкусом — композитором, позже долгие годы работавшим в России, дал премьеру балета «Ручей» (1866). Успех был упрочен следующими балетами Делиба — «Коппелия» (1870) и «Сильвия» (1876). Среди многих других его сочинений выделяются: обаятельная по музыке (особенно I акта) комическая опера «Так сказал король» (1873), опера «Жан де Нивель» (1880; «светло, изящно, романтично в высшей степени», — писал о ней Чайковский) и лирическая опера «Лакме» (1883). С 1881 года Делиб — профессор Парижской консерватории. Ко всем дружески расположенный, душевный и отзывчивый, он оказывал большую помощь молодежи. Делиб умер 16 января 1891 года.

Среди его опер наибольшую известность приобрела «Л а к м е», сюжет которой взят из жизни индийцев. Им противопоставлены англичане-колонизаторы, обрисованные в слегка иронических тонах, средствами, близкими комической опере, подчас даже оперетте (см. квинтет и куплеты I акта, марши II и III актов)²². Самые яркие страницы оперы связаны с изображением душевного мира героини и ее окружения.

Партия Лакме пронизана песенностью (см. строфы в I акте, колыбельную — в III акте). Центральная ее характеристика содержится в сцене и легенде II акта — так называемой «арии с колокольчиками» (пример 179).

²¹ Делиб принадлежал к числу близких друзей Бизе. В частности, вместе с еще двумя другими композиторами они написали оперетту «Мальбрук в поход собрался» (1867).

²² Характеристика англичанина Джеральда, полюбившего Лакме, несколько трафаретна; лирика холодновата и не передает страсти, бушующей в его душе; даже в любовных дуэтах не передан широкий разлив чувств.

179 **Andante** Лакме *quasi a forma di recitativo* Ария с колокольчиками (II акт)

Ку-да спе-шит мла-да-я дочь па-ри-я од-на,
лишь ми-мо-зу лас-ка-я о-се-реб-рит лу-на? Лишь ми-мо-зу лас-ка-я
о-се-реб-рит лу-на? Лишь ми-мо-зу лас-ка-я
я о-се-реб-рит лу-на?

Образ Лакме косвенно воссоздается и в ставших популярными стансах Нилаканти — последний предстает в них нежным, любящим отцом:

180 **[Andante con moto]** Стансы Нилаканти (II акт)

Я хо-чу, что-бы ты улы-ба-лась,
я хо-чу, чтоб о-пять улы-ба-лась, в тво-их о-чах дай ви-деть мне си-я-ни-е не-бес!

Другая сторона облика Нилаканти — фанатичного, мстительно-го жреца — раскрывается в хоровых сценах. Их много в опере, и трактованы они разнообразно. В красочной интродукции, живописующей молитву в храме, впервые возникает причудливая восточная тема обращения к богам (средний раздел хора — поет Лакме в сопровождении арф). Эта тема, приобретая угрожающий характер, становится далее лейтмотивом мести. Последнему близки по

складу своему хор заговорщиков, возглавленных Нилакантой, и драматическая кульминация II акта (хор браминов). Это центральная в драматургическом отношении картина, где обобщены предшествующие бытовые и драматические сцены оперы.

Локальные черты воссозданы также в ряде пасторальных эпизодов. В качестве примеров назовем дуэт Лакме и служанки Малики (I акт), светлый, прозрачный хор у священного источника (III акт), лирически-спокойные эпизоды дуэтов Лакме и Джеральда.

Тонко переданный восточный колорит, изящно очерченный, с налетом элегичности, образ героини, выразительная характеристика сурового жреца Нилаканты — все это, вместе с красочной оркестровкой, ставит «Лакме» в ряд лучших французских ориентальных опер, среди которых — «Искатели жемчуга» и «Джамиле» Бизе, «Самсон и Далила» Сен-Санса.

2

Наибольший интерес представляют балетные партитуры Делиба: здесь он выступает смелым новатором.

С давних пор, еще начиная с опер-балетов Люлли, хореографии отводилось во французском музыкальном театре значительное место. Эта традиция сохранилась и в спектаклях «Гранд опера». Так, в 1861 году Вагнер вынужден был специально для парижской постановки «Тангейзера» написать балетные сцены грота Венеры, а Гуно при переходе «Фауста» на сцену «Гранд опера» — «Вальпургиеву ночь»; по той же причине был добавлен в «Кармен» дивертисмент последнего акта и т. д. Однако самостоятельные хореографические спектакли стали популярны только с 30-х годов XIX века, когда утвердился романтический балет. «Жизель» Адольфа Адана (1841) является его высшим достижением. В поэтической и жанровой характерности музыки этого балета использованы достижения французской комической оперы. Отсюда опора на бытующие интонации, общедоступность выразительных средств при некоторой недостаточности драматизма.

Парижские хореографические спектакли 50—60-х годов, однако, все более насыщались романтическими контрастами, подчас мелодраматизмом; они наделялись элементами зрелищности, пышной монументальности (наиболее ценные произведения — «Эсмеральда» Ц. Пуни, 1844, и «Корсар» А. Адана, 1856). Музыка этих спек-

таклей, как правило, не хватало цельности драматургии, широты симфонического дыхания. В 70-х годах Делиб привнес это новое качество в балетный театр.

Современники отмечали: «Он может гордиться тем, что первым развил драматическое начало в танце и в этом превзошел всех своих соперников». Чайковский писал в 1877 году: «Слышал я недавно гениальную в своем роде музыку к балету Делиба "Сильвия". Я уже прежде познакомился по клавираусцугу с этой чудной музыкой, но в великолепном исполнении венского оркестра она меня просто очаровала, особенно в первой части». В другом письме он добавлял: «...это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес. Что за прелесть, что за изящество, что за богатство мелодическое, ритмическое и гармоническое».

В сценарно-драматургическом отношении произведения Делиба уязвимы, особенно «Сильвия»: если «Коппелия» (по новелле Э. Т. А. Гофмана «Песочный человек») опирается на бытовой сюжет, хотя и недостаточно последовательно развитый, то в «Сильвии» (по драматической пасторали Т. Тассо «Аминта», 1572) мифологические мотивы разработаны весьма условно и сумбурно. Тем более велика заслуга композитора, создавшего вопреки этому далекому от реальности, драматургически слабому сценарию жизненно сочную партитуру, цельную по выражению²³.

Музыка обоих балетов наделена яркими народными чертами. В «Коппелии», согласно сюжету, использована не только французская мелодика и ритмика, но и польская (мазурка, краковяк в I акте), и венгерская (баллада Сванильды, чардаш); здесь более заметна связь с жанрово-бытовыми элементами комической оперы. В «Сильвии» же характеристические черты обогащены психологизмом лирической оперы (см. вальс I акта).

Лаконизм и динамика выражения, пластичность и красочность, гибкость и четкость танцевального рисунка — таковы лучшие свойства музыки Делиба. Он является крупным мастером в построении танцевальных сюит, отдельные номера которых связаны инструментальными «речитативами» — пантомимными сценами. Драматизм, лирическая содержательность танца сочетаются с жанровостью и

²³ В нашей стране шли оба балета. Но если в «Коппелии» лишь частично изменился сценарий, то для музыки «Сильвии», переименованной в «Фадетту» (в других редакциях — «Дикарка»), был найден иной сюжет — он заимствован из рассказа Жорж Санд (премьера «Фадетты» — 1934).

живописностью, насыщая партитуру активным симфоническим развитием. Такова, например, картина ночного леса, которой открывается «Сильвия», или драматическая кульминация I акта. В то же время праздничная танцевальная сюита последнего акта жизненным полнокровием своей музыки приближается к замечательным картинам народного торжества и веселья, запечатленным в «Арлезианке» или «Кармен» Бизе.

Расширив сферу лирико-психологической выразительности танца, создав колоритные народно-жанровые сцены, став на путь симфонизации музыки балета, Делиб обновил средства выразительности хореографического искусства. Несомненно его влияние на дальнейший ход развития французского балетного театра, который в конце XIX века обогатился рядом ценных партитур; в их числе «Намуна» Эдуара Лало (1882, по поэме Альфреда Мюссе, сюжет которой использован также Бизе в опере «Джамиле»). В начале XX века возник жанр хореографических поэм; в них еще более усилилось симфоническое начало за счет сюжетно-драматического развития. Среди авторов тех поэм, приобретших большую известность на концертной эстраде, чем в театре, должны быть прежде всего названы Клод Дебюсси и Морис Равель, а также Поль Дюка и Флоран Шмитт.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕЛИБА

Произведения для музыкального театра²⁴
(свыше 30 опер и оперетт, 3 балета). Наиболее известны:

Оперы

- «Так сказал король», либретто Гондине (1873)
- «Жан де Нивель», либретто Гондине (1880)
- «Лакме», либретто Гондине и Жилля (1883)

Балеты

- «Ручей» (совместно с Минкусом) (1866)
- «Коппелия» (1870)
- «Сильвия» (1876)

²⁴ В скобках указаны даты премьер.

В о к а л ь н а я м у з ы к а

20 романсов, 4-голосные мужские хоры и др.

ЖОРЖ БИЗЕ
(1838—1875)

Бизе — великий классик французской музыки.

Основной круг образов, тематика его творчества.

Эстетические взгляды. Мировое значение его последних сочинений

В творчестве Бизе нашли выражение лучшие традиции французской культуры, те черты, которые Ромен Роллан определял как типичные национальные особенности одной из сторон французского гения: «героическая действенность, опьяненность разумом, смех, страсть к свету». Такова, по мысли писателя, «Франция Рабле, Мольера и Дидро, а в музыке... Франция Берлиоза и Бизе».

Недолгая жизнь Бизе была наполнена кипучей, напряженной творческой работой. Не сразу он нашел себя. Но незаурядная личность художника проявлялась во всем, что он делал. Смелое обращение к сюжетам повседневного быта помогло ему создать образы, точно выхваченные из окружающей действительности, обогатить современное искусство новой тематикой и на редкость правдивыми, сильными средствами в изображении здоровых, полнокровных чувств во всем их многообразии.

Общественный подъем на рубеже 60—70-х годов обусловил идейный перелом в творчестве Бизе, направил его к вершинам мастерства. «Содержание, содержание прежде всего!» — восклицал он в эти годы в одном из писем. Его привлекали в искусстве размах мысли, широта концепции, жизненная правдивость. В своей единственной статье, опубликованной в 1867 году, Бизе писал: «Я ненавижу педантизм и ложную эрудицию... Крючкотворствуют, вместо того чтобы творить. Композиторов становится все меньше, зато партии, секты множатся до бесконечности. Искусство беднеет до полной нищеты, но технология обогащается многословием... Будем же непосредственны, правдивы — не станем требовать от великого художника тех чувств, которых ему недостает, и воспользуемся теми, которыми он обладает. Когда страстный, буйный, даже грубый темперамент, вроде Верди, дарит искусству произведение живое и

сильное, слепленное из золота, грязи, желчи и крови, не вздумаем сказать ему холодно: "Но, сударь, это не изысканно". Изысканно?.. А разве Микеланджело, Гомер, Данте, Шекспир, Сервантес, Рабле и зысканны?..»

Эта широта взглядов, но вместе с тем и принципиальность позволили Бизе многое любить и уважать в музыкальном искусстве. Наряду с Верди среди ценимых Бизе композиторов должны быть названы Моцарт, Россини, Шуман. Из опер Вагнера он знал далеко не все (произведения послелозенгриновского периода еще не были известны во Франции), но преклонялся перед его гением. «Очарование его музыки невероятно, непонятно. Это сладострастие, наслаждение, нежность, любовь!.. Это не музыка будущего — ибо такие слова ничего не означают, — но это... музыка всех времен, так как она прекрасна» (из письма 1871 года). С чувством глубокого уважения Бизе относился к Берлиозу, однако более любил Гуно и с сердечной доброжелательностью отзывался об успехах своих современников — Сен-Санса, Массне и других.

Но выше всех он ставил Бетховена, которого боготворил, называя титаном, Прометеем; «...в музыке его, — говорил Бизе, — всегда сильна воля». Именно волю к жизни, к действию Бизе воспевал в своих произведениях, требуя, чтобы чувства выражались «сильными средствами». Враг расплывчатости, претенциозности в искусстве, он утверждал: «Прекрасное — это единство содержания и формы»; «Без формы нет стиля». От своих учеников Бизе требовал, чтобы все было «крепко сделано». «Старайтесь, чтобы ваш стиль был более мелодичен, модуляции определеннее и отчетливее». «Будьте музыкальны, — добавлял он, — пишите прежде всего красивую музыку». Подобная красота и отчетливость, порыв, энергия, сила и ясность выражения присущи творениям Бизе.

Основные его творческие достижения связаны с театром. Влечение к театрально-сценической выразительности, вообще свойственное французской музыке, очень характерно для Бизе. Однажды он сказал Сен-Сансу: «Я не рожден для симфонии, мне нужен театр: без него я ничто». Бизе был прав: ему принесли мировую славу не инструментальные сочинения, хотя их художественные достоинства несомненны, но театральные работы — музыка к драме «Арлезианка» и опера «Кармен». В этих произведениях полностью раскрылся гений Бизе, его мудрое, ясное и правдивое мастерство в показе драмы людей из народа, красочных картин жизни, ее свет-

лых и теневых сторон. Но главное — он увековечил своей музыкой непреклонную волю к счастью, действенное отношение к жизни.

Сен-Санс охарактеризовал Бизе словами: «Он весь — молодость, сила, радость, бодрость духа». Таким предстает он и в музыке, поражающей солнечным оптимизмом в показе жизненных противоречий. Эти качества придают его творениям особую ценность: смелый художник, сгоревший в непосильном труде, не достигнув 37-летнего возраста, Бизе выделяется среди композиторов второй половины XIX века своей неиссякаемой жизнерадостностью, а созданные им последние творения — в первую очередь опера «Кармен» — принадлежат к лучшему, чем славится мировая музыкальная литература.

Годы учения и творческого совершенствования. Идеино-художественные искания 60-х годов; оперы «Искатели жемчуга», «Пертская красавица». Годы творческого кризиса

1

Бизе родился в Париже 25 октября 1838 года. Его нарекли звучными именами трех полководцев — Александр Сезар (Цезарь) Леопольд, но в семье называли Жоржем. С этим новым именем Бизе вошел в историю. Его родители отличались музыкальностью: отец был преподавателем пения, мать играла на фортепиано и стала первой учительницей музыки своего сына; в доме много музицировали²⁵.

Выдающиеся способности мальчика обнаружили рано: четырех лет он уже знал ноты, десяти — поступил в Парижскую консерваторию, где пробыл девять лет. Несмотря на то что, как говорил позже Бизе, он «отдался музыке лишь скрепя сердце» — его более влекла литература, — занятия в консерватории проходили успешно. Юный музыкант неоднократно получал премии на внутриконсерваторских конкурсах — по фортепианной и органной игре, полифонии и композиции, что завершилось в 1857 году получением Большой римской премии, предоставлявшей право на длительную заграничную командировку.

²⁵ Брат матери — знаменитый педагог «выразительного жеста» Ф. Дельсарт, создатель школы ритмопластики.

Феноменально одаренный музыкальным слухом, памятью, творческой интуицией, Бизе без труда овладел теми знаниями, которые давала консерватория. Правда, курс теории композиции страдал догматичностью. Бизе большему учился вне стен консерватории у Гуно, с которым, несмотря на значительную разницу лет, у него установились теплые, дружеские отношения. Но надо отдать должное и его непосредственному учителю Фроманталю Галеви, тонкому и серьезному музыканту, с которым Бизе впоследствии породнился, женившись на его дочери.

В годы консерваторского обучения Бизе создал немало произведений. Лучшее среди них — Симфония *C-dur*, написанная 17-летним автором в очень сжатые сроки — за 17 дней. Эта симфония, впервые опубликованная в 1935 году, ныне с успехом исполняется. Ее музыка привлекает классической отточенностью формы, ясностью и живостью выражения, светлым колоритом, что позже станет неотъемлемым качеством индивидуального стиля Бизе. Для широты его взглядов характерно также, что в год окончания консерватории, сочинив кантату на древний легендарный сюжет, он принял участие в объявленном Оффенбахом конкурсе на написание одноактной оперетты. Вместе с произведением Лекока, в дальнейшем прославившегося в этом жанре, премии была удостоена оперетта Бизе «Доктор Миракль».

Однако если к этому времени о Бизе-композиторе говорили лишь как о многообещающем даровании, то в качестве пианиста он добился всеобщего признания. Позже, в 1863 году, Берлиоз писал: «Бизе несравненно читает партитуры... Его пианистический талант настолько велик, что в фортепианной транскрипции оркестровых партитур, которую он делает с листа, его не могут остановить никакие трудности. После Листа и Мендельсона не много исполнителей его силы». Несколько ранее, в 1861 году, о том же говорил и сам Лист. Прослушав Бизе, он воскликнул: «Я думал, что нас только двое (Лист имел в виду себя и Ганса фон Бюлова. — *М. Д.*), но, оказывается, есть еще третий, и справедливости ради надо сказать: самый молодой среди нас (т. е. Бизе. — *М. Д.*) — наиболее смелый, блестящий виртуоз!..»

1857—1860 годы Бизе, как лауреат консерватории, провел в Италии. Это годы жадного впитывания различных жизненных впечатлений, среди которых, однако, музыкальные стояли на последнем месте. «Дурной вкус отравляет Италию, — жаловался Бизе. — Это для искусства потерянная страна». Зато он много читал, путеше-

ствовал, знакомился с бытом крестьян, пастухов. Его творческая фантазия, как это будет и позже, загоралась многими планами. «Голова полна Шекспира... Но где взять либреттиста!» — сетовал Бизе. Его волновали и сюжеты Мольера, Гюго, Гофмана, Гомера. Чувствовалось, что он еще не нащупал близкой себе темы, творчески разбрасывался. Но одно было ясно: его интересы лежали в сфере театральной музыки.

Отчасти это вызывалось практическими соображениями: здесь легче добиться успеха. Бизе полушутливо писал матери: «Когда я добуду 100 тысяч франков (т. е. обеспечу себя до смерти), папа и я прекратим давать уроки. Мы начнем жизнь рантье, что совсем не плохо. 100 тысяч франков пустяк — два небольших успеха в комической опере. Успех, подобный "Пророку" (опера Мейербера. — *М. Д.*), приносит почти миллион. Итак, это не воздушный замок!..»

Но не только деловые соображения, вызванные более чем скромными материальными ресурсами семьи, побуждали его обратиться к театру. Музыкальный театр влек Бизе, его письма полны расспросов о парижских оперных премьерах. В результате он решился написать комическую оперу, названную «Дон Прокопио», в основе которой лежал сюжет, близкий «Севильскому цирюльнику» Россини. Да и самый склад музыки выдает влияние последнего, а также Доницетти. Присланная в Париж партитура не получила одобрения со стороны маститых профессоров, хотя все же отмечалась «непринужденная и блестящая манера, свежий и смелый стиль» автора. Суровое порицание вызвала тематика этого сочинения. «Мы должны поставить на вид г. Бизе, — читаем в отзыве консерватории, — что он представил комическую оперу, когда правило требовало мессу».

Но клерикальные сюжеты чужды Бизе. И после краткой творческой паузы он принялся за симфонию-кантату «Васко да Гама» на сюжет «Лузиады» (1572) — известной эпической поэмы классика португальской литературы Луиса Камозэнса. Он обратился к вокально-симфоническому жанру, распространенному во Франции со времен Берлиоза, и к ориентальной тематике, популярность которой была упрочена успехом оды-симфонии Фелисьена Давида «Пустыня» (1844). Далее Бизе создал ряд оркестровых пьес; некоторые впоследствии войдут в симфоническую сюиту «Воспоминания о Риме» (окончательная редакция — симфония «Рим», 1871). Теперь уже отчетливее проявились своеобразные черты стиля композитора с его тягой к воплощению красочных народных сцен и картин жизни, полных динамики и движения.

2

После трехлетнего пребывания в Италии Бизе возвратился в Париж, уверенный в своих силах. Но его ждало горькое разочарование: путь к общественному признанию во Второй империи был труден и тернист. Начались тяжелые годы борьбы за существование.

Бизе содержит всю семью частными уроками, сочинением музыки в легком жанре, переложениями и корректурой чужих сочинений. В его письмах находим волнующие строки: «Три ночи не спал, на душе мрачно, а завтра надо писать веселую танцевальную музыку». Или в другом письме: «Я работаю, как негр, я истощен, я буквально разрываюсь на части, я обалдел, заканчивая четырехручное переложение "Гамлета" (оперы А. Тома. — М. Д.). Что за работа! Я только что закончил романсы для нового издателя. Боюсь, что получилось посредственно, но нужны деньги. Деньги, вечно деньги — к черту!..»

В таком перенапряжении творческих сил проходит вся последующая жизнь Бизе²⁶. Это и явилось причиной столь ранней смерти гениального композитора.

К сказанному надо добавить, что Бизе не избирал легкого пути в искусстве. Он отказался от карьеры пианиста, которая, несомненно, сулила ему более скорый и эффективный успех. Но Бизе хотел безраздельно отдаться композиторской деятельности и поэтому отбрасывал все, что могло ей помешать. Его привлекали многие и разнообразные оперные замыслы, некоторые были доведены до конца, но требовательный автор забирал из театра уже законченные партитуры. Так произошло, например, с оперой «Иван Грозный», обнаруженной лишь в 30-х годах нашего века. Однако две оперы были поставлены на сцене.

В 1863 году состоялась премьера оперы «Искатели жемчуга». Ее сюжет традиционен. Это модная в то время во Франции ориентальная тема: ей отдали дань Давид (упомянутая «Пустыня», опера «Лалла Рук»), Мейербер («Африканка»), Гуно («Царица Савская»), Массне («Король Лахорский»), Сен-Санс («Самсон и Далила»), Делиб («Лакме») и другие. Опера Бизе находится в ряду тех произведений, которые открывают этот список. Ее действие проис-

²⁶ Так, работая над «Пертской красавицей», он трудился по 15—16 часов в сутки; на инструментовку «Кармен» — 1200 страниц партитуры! — затратил всего около двух месяцев и т. д.

ходит на острове Цейлон среди ловцов жемчуга. На фоне красочных песен и плясок разыгрывается драма ревности Зурги и любовь охотника Надира и Лейлы — «чистой девы», которая своим пением укрощает морских богов. Несмотря на шаблонные драматургические ситуации и условность сценического действия, музыка Бизе убеждает мелодическим богатством, естественностью и красотой вокальных партий, полнотой жизнеощущения. Это не прошло мимо Берлиоза, отметившего в своей рецензии, что партитура оперы «содержит множество прекрасных выразительных моментов, полных огня и богатого колорита». Сам композитор более всего ценил в I акте *Andante* дуэта Надира и Зурги и ставший популярным романс Надира; во II — закулисный хор и каватину Лейлы; в III — арию Зурги. Яркостью отличаются также массовые сцены, обрамляющие лирические либо драматические эпизоды оперы.

В этом юношески незрелом произведении все же заметно сказываются индивидуальные черты стиля композитора, а кое-что звучит предвосхищением его дальнейших достижений. Так, от оркестрового вступления и хора II акта тянутся нити к «Арлезианке», а в первом рассказе Надира содержатся элементы темы роковой любви из «Кармен»:

181a [*Allegretto*]

"Искатели жемчуга", хор (II акт)

Альты *mf*

Тенора *mf*

Басы *mf*

Уж на-сту-па-ет ночь, по-кров свой о-пус-

Уж на-сту-па-ет ночь, по-кров свой о-пус-

Ла ла ла ла ла ла ла ла ла (и т. д.)

-ка-я, и не-бес-ные зве-зды бле-стят

-ка-я, и не-бес-ные зве-зды бле-стят

и су - мрак но - чи яр - ко о - за - ря - ют
и су - мрак но - чи о - ни яр - ко о - за - ря - ют

1816 [Allegro] Рассказ Надира (I акт)

Чрез до - ли - ны, лес глу - бо - кий

Наряду с отдельными красочными моментами надо отметить и черты жизненно правдивого драматизма (см. дуэт III акта, хор местности II акта). Однако то свежее и новое, что содержалось в произведении Бизе, прошло незамеченным. Опера имела посредственный успех, хотя и выдержала 18 спектаклей. За исключением Берлиоза, критика отнеслась к ней холодно.

Премьера следующей оперы — «Пертская красавица» — состоялась в 1867 году. Сюжет одноименного романа Вальтера Скотта предстал в либретто в искаженном, примитивном виде; особенно много шаблонного и трафаретного в финальном акте. «Это эффектная пьеса, — писал Бизе, работая над оперой, — но характеры мало обрисованы». Композитору не удалось дорисовать их своей музыкой. Что же привлекло его в этой пьесе? Реалистически достоверные события из жизни дочери перчаточника Гловера — красавицы Катарины, которую преследует любовными притязаниями герцог, правитель города. Но особенно привлекала обстановка действия. Эти моменты более всего удались ему. Таковы замечательный цыганский танец с его медлительным началом, исполняемым флейтой и арфой, с последующим ускорением движения до головокружительного темпа (пример 182; этот танец обычно дается в качестве вставного номера в IV акте «Кармен»); куплеты смелой цыганки Маб (пример 183) — они отчасти сродни хабанере Кармен; серенада Смита — жениха Катарины (перенесенная из «Дона Прокопио»); оркестровая прелюдия ко II акту и

примыкающий к ней хор дозорных, в целом создающие живописную картину пробуждающегося города; светлый хор в честь святого Валентина и другие.

"Пертская красавица", цыганский танец (II акт)

182 *Andantino molto*

Fl.

183 *Allegretto moderato*

Куплеты Маб (II акт)

У вельможи любовь длится только комновенье

Вместе с тем, по сравнению с предшествующей, эта опера содержит немало уступок господствующим вкусам публики, что вызвало резкую отповедь со стороны некоторых передовых критиков. С горечью Бизе был вынужден с ними согласиться. Он писал одному из них: «Я пошел в этот раз на компромисс, о чем сожалею и в чем признаюсь. Я мог бы привести много доводов в свое оправдание... отгадайте их сами! Школа избитых рулад и лжи умерла — умерла навсегда! Похороним ее без сожаления, без волнения — и вперед!..»

О замечательной скромности Бизе и требовательности к себе говорит также другой факт. Один провинциальный музыкант хотел стать его учеником по композиции. Бизе отвечал ему:

«Я получил Ваше письмо и посылку.

Прежде всего, сударь, кому я обязан удовольствием войти с Вами в сношения?..

Мне 28 лет. Мой музыкальный багаж невелик. Опера, вызвавшая много споров, нападок, одобрений²⁷... В итоге провал — приличный, блестящий даже, если позволите так выразиться, — но все же провал... Несколько романсов... семь или восемь фортепианных пьес... симфонические отрывки, исполнявшиеся в Париже... и это все... Меня знают музыканты и парижский свет... В общем 4—5 тысяч человек, которых мы здесь называем "весь Париж". Но в провинции меня совсем не знают... Уж не попались ли Вам под руку мои "Искатели жемчуга" и не в них ли Вы почерпнули доверие, которым меня почтили?..»

Это письмо написано незадолго до премьеры «Пертской красавицы», выдержавшей всего 11 спектаклей.

Неудача на время разоружила Бизе. «Я прохожу через кризис», — говорил он. Именно в эти годы Бизе выступил с уже упомянутой, единственной опубликованной им в печати статьей. Он много читал — художественную литературу, труды по философии. Брался за различные сюжеты, но бросал их, хотя утверждал, что у него «готовы три оперы». Писал романсы (изданы под названием «Листки из альбома»), закончил симфонические картины в трех частях (в позднейшей редакции — в четырех) «Воспоминание о Риме», задумал симфонию.

Франко-прусская война и недолгие дни Парижской коммуны внесли в душу Бизе еще больший разлад. Он был аполитичен, хо-

²⁷ Речь идет об «Искателях жемчуга».

тел остаться в стороне от схваток и, по собственным словам, равно не симпатизировал «подлецу 2 декабря» (имеется в виду Наполеон III, совершивший в этот день переворот в 1851 году) и «идиотам 4 сентября» (речь идет о тех, кто сверг Наполеона в 1870 году). Тьер, жестоко подавивший Коммуну, был ему противен, так же как и «господа из Версаля». Он написал с огромной душевной болью: «Будущая жизнь во Франции мне представляется невозможной... У клерикалов много поводов для мести, а жестокость этих господ известна. Между яростью белых и красных для честных людей не найдется места».

Осуждая «красных», Бизе все же стремился быть объективным. Его возмущали клеветнические выдумки газет относительно грабежей, якобы имевших место в дни Коммуны. А вот отзыв о тех, кто расстреливал коммунаров: «Я вернулся из Версаля в бешенстве. Там собралось все, что было в Париже бесчестного среди так называемых "приличных людей"... Что выйдет из всей этой грязи?..»

Недавние трагические события не могли пройти для Бизе бесследно: они углубили его творчество.

*Последние годы деятельности. Опера «Джамиле».
Музыка к пьесе Додэ «Арлезианка». Работа над оперой
«Кармен», ее постановка и сценическая судьба*

1

В результате самоотверженного творческого труда, счастливо преодолев кризис конца 60-х годов, Бизе вступил в недолгий период художественной зрелости.

Он написал ряд концертных произведений: драматическую увертюру для оркестра «Родина», 12 детских пьес в четыре руки, из которых позже составил Маленькую оркестровую сюиту в пяти частях. Но по-прежнему его главные помыслы были связаны с музыкальным театром.

В 1872 году была поставлена одноактная опера Бизе «Д ж а м и л е» — лирическая поэма, воспевающая верность в любви. В опере использован сюжет поэмы Альфреда Мюссе «Намуна». Речь в ней идет о пресыщенном жизнью Гаруне; он живет в Каире, где ежемесячно меняет рабынь, своих любовниц, не испытывая

при этом угрызений совести. Но одна из них — Джамиле — полюбила его и, когда наступил срок расставания, переодетая, под видом якобы новой невольницы предстала перед Гаруном. Пораженный такой привязанностью, он, полюбив ее, перерождается.

Эта опера, по сравнению с «Искателями жемчуга», представляет собой значительный шаг вперед в правдивой и поэтичной трактовке ориентального сюжета, в создании тонких по рисунку и колориту пейзажных и жанровых сцен. Музыка оперы лишена условно восточных черт, в ней нет и ложного этнографизма; воспользовавшись некоторыми арабскими мелодиями, композитор чутко разработал присущие им ритмоинтонационные обороты, воссоздал подлинный национальный характер музыки. Столь же чутко и проникновенно, изредка прибегая к цитированию народных напевов, Бизе запечатлел провансальский колорит в «Арлезианке», испанский — в «Кармен».

Музыка «Джамиле» овеяна ароматом любовной неги. Таковы, например, симфоническая характеристика первого выхода героини (пример 184) или танец другой рабыни, инструментальные краски которого обогащены голосами хора (пример 185). Глубоким драматизмом проникнута жалоба Джамиле, в оркестровом вступлении которой Бизе смело применяет «тристановские» аккорды (пример 186). Отметим также поэтичный, издали звучащий хор нильских лодочников.

184 [Andante non troppo] "Джамиле", выход Джамиле

The musical score is presented in three systems. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked as [Andante non troppo]. The first system includes the dynamic marking *espress.* The third system ends with the dynamic marking *sf*.

185

Танец рабыни

Andantino quasi andante

186

Жалоба Джамиле

Adagio

Но особенно выразителен заключительный дуэт Гаруна и Джамиле, в музыке которого действительно, многогранно показаны оттенки эмоциональных состояний — отсюда прямой путь ведет к столь динамичным диалогическим сценам «Кармен».

2

Осенью того же 1872 года состоялась премьера другого произведения Бизе. Это великолепная по краскам и выразительности музыка к пьесе Альфонса Додэ «Арлезианка». Композитор насытил спектакль большим количеством музыкальных номеров, порой представляющих собой художественно законченные пьесы (всего, включая мелодрамы, связки и частично повторяющиеся куски музыки, 27 номеров). В основном он ограничил свою задачу передачей общей атмосферы драмы, повествующей о гибельной страсти мечтательного юноши Фредери, сына фермерши, к женщине «с сомнительным прошлым» из города Арля (действие протекает на юге Франции, в Провансе). Любовь простой крестьянской девушки Виветты не может излечить его от роковой страсти: во время ночного праздника под звуки фарандолы Фредери кончает самоубийством. Нетрудно усмотреть в этих сюжетных положениях сходство с драматическими перипетиями «Кармен»:

Фредери напоминает Хозе, а Виветта служит прототипом Микаэлы; развязка личной трагедии и тут и там совершается на фоне праздничного веселья. И по музыке своей «Арлезианка» представляет собой непосредственный подступ к «Кармен».

В этом отношении типична для Бизе блестящая и темпераментная трактовка народных сцен, пронизанных радостью бытия: они призваны резче оттенить личную драму. В «Арлезианке» отведено большое место этим сценам, живописующим обстановку действия, крестьянскую среду Прованса.

Развернутая оркестровая прелюдия рисует экспозицию драмы. Она имеет три раздела. Первый дает ряд контрастных вариаций на старинную провансальскую народную мелодию Марша трех королей (пример 187). Следующий раздел, более камерный, «пастельный» по звучанию, овеян светлой печалью (пример 188). Третий раздел начинается приглушенно проведением темы пагубной страсти Фредери; эта тема далее приобретает трагический оттенок (примеры 189а, б).

187 "Арлезианка", прелюдия, первая тема
Allegro deciso. Tempo di marcia

188 *Andante* Вторая тема

189а *Un peu moins lent* (♩ = 76) Третья тема

1896 *con anima*

tutta forza

più ff

Тремя сферами — радостного упоения жизнью, душевной интимности и трагического отчаяния — Бизе обрисовывает сущность, зерно драмы. Он вторгается своей музыкой в пьесу, подчеркивая действенные моменты, нарастание конфликтов. Чаще всего, как сказано, это связано с выделением картин народной жизни. Таковы вступление ко II акту (Пастораль) и примыкающий к нему крестьянский хор (пример 190); полная поэзии вечерней тиши перекличка пастухов (пример 191) — в ней привлекает внимание тонкий колористический эффект: хор поет частично с закрытым, частично с полузакрытым ртом; вступление к III акту, передающее звон колоколов, и, наконец, заключительная фарандола, мелодия которой — она также народного происхождения — искусно сочетается с темой Марша королей (пример 192).

190 [Andante quasi allegretto] Хор из II акта
p sostenuto
 Хор и оркестр за сценой

ла ла ла ла ла ла ла (и т. д.)

ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла

191 Adagio

Переключка пастухов

Хор за сценой
 Сопрано (с закрытым ртом)
 Альты

Тенора
 (с почти закрытым ртом)

Басы ла ла
 (с почти закрытым ртом)

ла ла

ла ла

pp

192 [Allegro giocoso] Фарандола
Хор

Следует особо отметить выразительность и красочность оркестра Бизе, его мудрое и лаконичное мастерство²⁸. С поразительным совершенством он передает характер звучания народных инструментов или колокольного звона; впервые вводит в оркестр саксофон, а также применяет как своеобразный тембр голоса хора, поющего с закрытым ртом; контрастно противопоставляет в Интермеццо группы духовых и струнных инструментов, добиваясь тончайшего красочного разнообразия; выявляет идиллический склад музыки *Adagietto* дуэтом флейт на фоне струнных и т. п. Еще заметными штрихами, индивидуализируя голоса оркестра, не прибегая — в отличие от Вагнера — к смешанным тембрам, Бизе добивается замечательных колористических эффектов. Звучание его партитуры одновременно и красочно и прозрачно («оркестр должен звучать воздушно», — говорил Бизе).

Музыка, обладающая такими выдающимися художественными достоинствами, пережила пьесу Доде, утвердившись на концертной эстраде. Две сюиты из «Арлезианки» (первая составлена самим автором в 1872 году, вторая — его другом Эрнестом Гиро в 1885-м) вошли в золотой фонд мировой симфонической литературы.

Бизе отдавал себе отчет в том, какую большую роль сыграла музыка к «Арлезианке» в его творческой эволюции. Он писал: «Что бы ни произошло, я удовлетворен, что вступил на этот путь, который я не должен покинуть и с которого не сойду никогда. Я уверен, что нашел свою дорогу». Эта дорога привела его к «Кармен».

²⁸ Театр «Водевиль», где состоялась премьера пьесы Доде, имел в своем распоряжении всего 26 оркестрантов!

3

Бизе заинтересовался сюжетом «Кармен» еще во время работы над «Джамиле», а в 1873—1874 годах вплотную приступил к отделке либретто и написанию музыки. 3 марта 1875 года прошла премьера в театре Комическая опера; спустя же три месяца, 3 июня, Бизе внезапно скончался, не успев завершить ряд своих работ²⁹.

Его преждевременная смерть, вероятно, была ускорена тем светским скандалом, который разыгрался вокруг «Кармен». Пресыщенные буржуа — обычные посетители лож и партера — нашли сюжет оперы скабрёзным, а музыку — слишком серьезной и сложной. Отзывы прессы были почти единодушно отрицательными. В начале следующего, 1876 года «Кармен» надолго исчезла из репертуара парижских театров, и в то же время начался ее триумфальный успех на театральных подмостках зарубежных стран³⁰. В Париже постановка «Кармен» была возобновлена лишь в 1883 году. После ее перехода на сцену «Гранд опера» Эрнест Гиро заменил первоначальные диалоги речитативами и добавил балетные сцены в последнем акте (заимствованы из музыки «Пертской красавицы» и «Арлезианки»). Отныне «Кармен» достойно заняла одно из первых мест в репертуаре мирового музыкального театра.

Но еще задолго до того Чайковский отметил ее выдающуюся художественную ценность. Уже в 1875 году он имел клавир «Кармен», в начале 1876 года видел ее на сцене парижской Комической оперы. В 1877 году Чайковский писал: «...я выучил ее наизусть, всю от начала до конца». А в 1880 году утверждал: «По-моему, это в полном смысле слова шедевр, т. е. одна из тех немногих вещей, которым суждено отразить в себе в сильнейшей степени музыкальные стремления целой эпохи». И далее пророчески предрекал: «Я убежден, что лет через десять "Кармен" будет самой популярной оперой в мире...»

²⁹ Среди них героическая опера «Сид» (в позднейшей редакции — «Дон Родриго») по трагедии де Кастро. Музыка была полностью сочинена, но не записана (сохранились только наброски вокальных партий) — композитор играл ее своим друзьям. Обладая редкой памятью, Бизе, как и Моцарт, фиксировал свои сочинения на нотной бумаге лишь тогда, когда приближался срок их исполнения.

³⁰ Первое исполнение в России состоялось в 1878 году.

*Литературный источник либретто оперы «Кармен».
Музыкальные характеристики народа, главных
действующих лиц. Принципы музыкальной драматургии*

1

Сюжет оперы заимствован из новеллы Проспера Мериме «Кармен» (1847), точнее сказать, из ее третьей главы, содержащей рассказ Хозе о драме его жизни. Опытные мастера театральной драматургии Мельяк и Галеви создали превосходное, сценически действенное либретто, драматические ситуации и текст которого выпукло обрисовывают характеры героев пьесы. Но при разработке этого сюжета под руководством Бизе были внесены существенно важные новые моменты.

Прежде всего, изменился образ Хозе (в испанском произношении — Хосе). У Мериме это известный бандит, на совести которого немало преступлений. Он суров, горд, мрачен и чем-то напоминал писателю «мильтоновского Сатану». В трактовке композитора Хозе человечен, прост, лишен черт индивидуальной исключительности. Не бесстрашного, волевого, романтически одинокого героя описал Бизе, а своего современника, человека честного, прямого, несколько слабовольного, мечтающего об уютном и спокойном счастье, но в силу роковых обстоятельств вырванного из привычных условий существования. Это и служит причиной его личной драмы.

Коренное переосмысление образа Хозе привнесло новые моменты в его взаимоотношения с Кармен. И этот образ стал иным. Но изменения здесь шли в противоположном направлении: было снято все, что связано с обрисовкой хитрости, воровской деловитости Кармен, иначе говоря, все то, что принижало этот образ. В опере Бизе он приподнят, сделан благороднее и, опять же, человечнее и даже наделен под конец чертами трагического величия. Не порывая с первоисточником, авторы оперы активнее подчеркнули вольнолюбие, прямоту смелого характера героини. Они приблизили существо этого образа к той романтической трактовке цыганского как синонима свободолюбия, независимости в личных отношениях, противопоставляемых ханжеству буржуазной морали, что нашло свое наиболее яркое воплощение в «Цыганах» Пушкина.

Но главное — м у з ы к а Бизе наделила Кармен чертами народного характера. Для того чтобы композитор смог этого до-

биться, либреттисты изменили место действия: они вынесли его на площади и необозримые просторы гор, населили их массами народа, полными оживленной и деятельной радости, находящимися в непрестанном движении. Жизнь бурно закипела вокруг героев оперы, и их связи с действительностью — особенно у Кармен — стали крепче и многостороннее.

Введение народных сцен, занимающих важное место в опере, придало иное освещение, другой колорит новелле Мериме, более того, иную идейную направленность: мрачная по краскам драма приобрела характер оптимистической трагедии. Силой жизнелюбья, излучаемой народными сценами, пронизан и образ героини. В прославлении открытых, простых и сильных чувств, непосредственного, импульсивного отношения к жизни основная особенность оперы Бизе, ее высокая этическая ценность. «"Кармен", — писал Ромен Роллан, — вся вовне, вся жизнь, вся свет без теней, без недосказанности».

Концентрируя действие, сжимая его, освобождая от побочных интриг, но одновременно расширяя для усиления роли народного начала, авторы оперы насытили драматургию жизненно достоверными контрастами, придали ее развитию энергию и динамику. В противовес Хозе тореадор Эскамильо приобрел волевою, героическую, хотя и несколько внешнюю характеристику, а антитезой к Кармен явилась ласковая и нежная Микаэла — образ, созданный либреттистами на основе вскользь брошенной писателем фразы о «девушке в голубой юбке и с светлыми косами». Эта антитеза также имеет прочную литературную традицию. Можно напомнить противопоставление образов Клелии и герцогини в «Пармской обители» Стендаля или в его же романе «Красное и черное» — госпожи Реналь и Матильды де Ламоль. В конкретном контексте оперы данная антитеза помогла разносторонне показать душевную драму Хозе, его мучительные поиски счастья.

2

Музыка Бизе еще более подчеркнула контрастность и динамику драматургического развития: ей свойственны живость, блеск, разнообразие движений. Эти качества, типичные для композитора, как нельзя лучше соответствовали обрисовке действия испанского сюжета. Лишь в редких случаях используя народные мелодии, Бизе

метко передал испанский национальный колорит. Он не впервые к нему обращался: симфония-кантата «Васко да Гама» (1859), обработка шести испанских песен (1867), цыганские песни и пляски в «Пертской красавице» (1867) — а черты цыганской музыки входят в качестве важного элемента в фольклор южных областей Испании — и незавершенная опера «Сид» (1873—1874) — таковы этапы творческих исканий Бизе в обнаружении своего метода воспроизведения испанского национального духа. Существенна также роль «Арлезианки», ибо фольклор Прованса, равно как и его язык, отчасти близок испанскому.

Лишь три подлинные народные мелодии использованы в партитуре оперы: это Хабанера I акта, музыка которой дает свободную обработку песенки кубинского происхождения, изданной в 1864 году в одном из сборников (примеры 193а, б); пóло (народный испанский танец) из оркестрового вступления к IV акту — его мелодия навеяна песней известного испанского певца Мануэля Гарсиа (см. пример 283в на с. 611) — и мелодия дерзкого ответа Кармен Цуниге в I акте (пример 194), для которого либреттисты воспользовались также текстом песни Земфиры из пушкинских «Цыган» в переводе Мериме.

193а Allegretto Песня из сборника Ирадьера, начало



193б Окончание




194

Allegretto

Шуточная испанская песенка



Наряду с такими «цитатами» Бизе использовал свойственные испанской музыке мелодические и ритмические обороты, приемы развития, а также ладовые особенности. В частности, это сочетание мажорного и минорного тетракордов, связанных общим звуком, — например, во вступлении к IV действию или в Сегидилье:

195 [Allegretto]

Сегидилья Кармен



В выявлении народного склада значительна роль марша и танцевальных жанров. Напомним выдержанные в маршевом ритме хоры солдат или мальчиков в I акте, куплеты тореадора — во II, хор контрабандистов — в III, шествие участников боя быков и славление тореадора — в IV акте; танцевальные же ритмы воспроизведены в Хабанере, Сегидилье, цыганских песнях в духе болеро, «гимне свободы» в характере тарантеллы — во II акте и в других эпизодах оперы.

Бизе виртуозно владел приемами обобщения устойчивых бытовых жанров, что послужило основанием доходчивости его музыки. Показательна в этом отношении увертюра, праздничное звучание которой утверждает оптимистическую идею оперы. Инструментовка увертюры блестяща (полный состав медных, высокие регистры деревянных духовых, литавры, тарелки и пр.). В ее основном разделе, написанном в трехчастной форме, проходит музыка народного празднества и куплетов тореадора. Обращают на себя внимание богатство и свежесть гармонических последовательностей, что вообще так свойственно стилю Бизе³¹. Этому разделу про-

³¹ «Бездну гармонических смелостей» находил в «Кармен» Чайковский. Можно еще, в частности, указать на секвенцию с увеличенными трезвучиями в хоре контрабандистов из III акта.

тивостоит тревожное звучание темы роковой страсти (у виолончелей, подкрепленных кларнетом, фаготом и трубой на фоне тремоло струнных, пиццикато контрабасов). Так в ином музыкальном воплощении Бизе возвращается к замыслу ранее созданной прелюдии к «Арлезианке», задача которой — резко обнажить противоречия жизни.

«Роковая» тема, в которой используются обороты лада с двумя увеличенными секундами (так называемая «цыганская гамма»), пронизывает музыкальную ткань оперы. Эта тема имеет два облика. В своем основном виде — в напряженно медлительном движении, с протянутым начальным звуком и широким распевом увеличенной секунды — она врывается в важные драматургические моменты, словно предвосхищая трагический исход любви Хозе и Кармен (например, в I акте, когда Кармен бросает Хозе цветок, во время диалогической сцены II акта и главным образом в финале оперы, вплоть до заключительного возгласа Хозе):

196a [Andante moderato] Лейтмотив роковой страсти I акт

V-ni
p
C-b. pizz.
V-le, V-c., Cl.

1966 Andante II акт

V-ni p.
p espress.
pizz.
C. ingl.
dim.

196в

Финал оперы

Andante moderato

Другой характер приобретает «роковая» тема в оживленном темпе ровными длительностями с акцентом на последнем звуке тетрахорда, что в размере $\frac{6}{8}$ или $\frac{3}{4}$ привносит черты танцевальности. Такая модификация лейтмотива связана с реальным обликом Кармен; она звучит уже при выходе героини в I акте:

Allegro moderato

Лейтмотив Кармен

197

Вообще, вся музыкальная характеристика Кармен на протяжении первых двух актов вырастает из песенно-танцевальной стихии, чем особенно подчеркивается близость героини народу. Во второй же половине оперы ее партия драматизируется, отвлекается от танцевально-жанровых средств выразительности. В этом плане важнейшим переломным моментом является трагический монолог Кармен из III акта. Такое изменение средств характеристики обусловлено развитием взаимоотношений героев драмы: в первой половине оперы Кармен увлекает Хозе — здесь преобладают радостные тона, народный колорит; во второй же половине она его отталкивает, порывает с ним, судьба Кармен приобретает трагический отпечаток.

В отличие от Кармен, романсовая стихия главенствует в партии Хозе. С наибольшей отчетливостью она выявлена в так называемой «арии о цветке» из II акта. Порой же у Хозе то прорывается близость бесхитрому складу французских народных песенок, как это имеет место в дуэте с Микаэлой, то возникают напряженно-

страстные, мелодически-распевные фразы — они богато представлены в заключительном трагическом объяснении с Кармен. Широким дыханием, полнотой чувств проникнута также тема радости любви:

198 [Andantino quasi allegretto] Тема радости любви

Оба центральных образа охарактеризованы в музыке Бизе в росте-развитии.

Три развернутых дуэта или, точнее, диалогические сцены знаменуют три стадии драмы. «Сквозное действие» взаимоотношений Кармен и Хозе раскрывается в динамике этих встреч. В первой (Сегидилья и дуэт) главенствует Кармен. Во второй (во II акте) дано столкновение двух воззрений на жизнь и любовь: «ария о цветке» (Des-dur) и гимн свободе — две высшие точки этого столкновения, где разделяющей гранью служит *ostinato pianissimo* на доминанте C-dur'a. Последний дуэт, по существу, монологичен: мольба, страсть, отчаяние, гнев Хозе сметаются непреклонным отказом Кармен. Усиливая конфликт, четырежды вторгаются крики толпы, приветствующей тореадора. Эти возгласы повышаются в тесситуре (G-dur — A-dur — Es-dur — Fis-dur), а тем самым в экспрессии. Драматургической же основой финальной сцены служит противопоставление праздничного звучания народных сцен трагическому лейтмотиву роковой страсти; этот контраст, экспонированный в увертюре, получает здесь интенсивное симфоническое развитие³².

Последний пример показывает, как мастерски Бизе подчеркивает многосторонние связи душевного мира героев с окружающей их средой. Можно еще напомнить контраст сопоставления непринуж-

³² Особняком стоят два «дуэта согласия», раскрывающие иные стороны душевной жизни героев, — дуэт Хозе и Микаэлы и дуэт Кармен и Эскамильо. Характерно, что в обоих случаях изменен склад их речи: как указывалось, в партию Хозе проникают задушевно-простые интонации Микаэлы, а из партии Кармен полностью выключается как «роковой» лейтмотив, так и танцевально-жанровые обороты.

денного веселья Фраскиты и Мерседес и мрачной решимости Кармен в терцете III акта или яркое воплощение переломных моментов музыкально-сценического действия путем «вторжений»: драка на табачной фабрике в I акте, приход Цуниги — во II и т. д.

Для композиции оперы в целом Бизе избрал так называемую номерную структуру: партитура состоит из архитектурно расчлененных, внутренне завершенных номеров. Но он связал их воедино непрерывностью развития. Многие факторы этому способствуют.

Такова, во-первых, продуманная логика ладотонального движения; например, важное драматургическое значение во всей опере имеет тональность *fis-moll* — она используется в сцене драки на фабрике и «отражается» в финале оперы в пониженной VI ступени тональности *Fis-dur*, завершающей все произведение; не менее велико значение празднично звучащей тональности *A-dur* (см. также приведенный выше анализ заключительной сцены финала). Во-вторых, важную роль играет свободное и гибкое использование обоих обликов лейтмотива роковой страсти, темы радости любви. Гиро чутко ввел эти темы и отдельные обороты, характерные для героев оперы, в речитативы, чем еще более способствовал непрерывности музыкального развития. В-третьих, существенны приемы интонационно-жанрового обобщения или, шире (пользуясь терминологией Асафьева), «драматургии интонаций», последовательно и психологически обоснованно примененные в опере.

Эти принципы драматургии сближают «Кармен» с такими выдающимися произведениями музыкального театра XIX века, как «Отелло» Верди и «Пиковая дама» Чайковского. Но историческое значение оперы Бизе не только в ее непреходящей художественной ценности, а в том, что в ней впервые на подмостках оперной сцены была с таким мастерством обрисована драма простых людей, утверждающая этические права и достоинство человека, прославляющая народ как источник жизни, света, радости.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ БИЗЕ

Произведения для театра

- «Доктор Миракль», оперетта, либретто Баттю и Галеви (1857)
 «Дон Прокопио», комическая опера, либретто Камбиаджо (1858—1859,
 при жизни композитора не была исполнена)

- «Искатели жемчуга», опера, либретто Карре и Кормона (1863)
 «Иван Грозный», опера, либретто Леруа и Трианона (1862—1865, при жизни композитора не была исполнена)
 «Пертская красавица», опера, либретто Сен-Жоржа и Адени (1867)
 «Джамиле», опера, либретто Галле (1872)
 «Арлезианка», музыка к драме Доде (1872; Первая сюита для оркестра — 1872; Вторая составлена Гиро после смерти Бизе)
 «Кармен», опера, либретто Мельяка и Галеви (1875)

Симфонические и вокально-симфонические произведения

- Симфония C-dur (1855, при жизни композитора не была исполнена)
 «Васко да Гама», симфония-кантата на текст Делартра (1859—1860)
 «Рим», симфония (1871; первоначальная редакция — «Воспоминания о Риме», 1860—1868)
 Маленькая оркестровая сюита (1871)
 «Родина», драматическая увертюра (1874)

Фортепианные произведения

Для фортепиано в 2 руки

- Большой концертный вальс, ноктюрн (1854)
 «Песня Рейна», 6 пьес (1865)
 «Фантастическая охота», каприччио (1865)
 3 музыкальных эскиза (1858)
 Хроматические вариации (1868)
 «Пианист-певец», 150 легких фортепианных переложений вокальной музыки (1866—1868)

Для фортепиано в 4 руки

- «Детские игры», сюита из 12 пьес (1871; 5 из этих пьес вошли в Маленькую оркестровую сюиту)
 Ряд переложений произведений других авторов

Песни

- «Листки из альбома», 6 песен (1866)
 6 испанских (пиренейских) песен (1867)
 20 песен, сборник (1868)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Соллертинский И. «Кармен» Бизе // Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 234—246.
- Бизе Жорж. Письма / Вст. ст., пер., сост. и примеч. Г. Филенко. М., 1963.
- Хохловкина А. Жорж Бизе. М., 1954.

СЕЗАР ФРАНК
(1822—1890)

Франк — крупнейший французский композитор второй половины XIX века. Его творческий облик. Основные темы и образы; принципы композиции. Симфония d-moll — выдающееся произведение Франка. Его другие симфонические и камерно-инструментальные сочинения — Симфонические вариации, Скрипичная соната, фортепианные циклы

1

«...Нет имени чище, чем имя этой великой простосердечной души, — писал о Франке Ромен Роллан, — души непорочной и лучезарной красоты». Серьезный и глубокий музыкант, Франк не добивался славы, вел образ жизни простой и замкнутый. Тем не менее современные музыканты разных творческих направлений и художественных вкусов относились к нему с большим пиететом. И если Танеева в годы расцвета его деятельности называли «музыкальной совестью Москвы», то Франк с не меньшим основанием может быть назван «музыкальной совестью Парижа» 70—80-х годов. Однако этому предшествовали долгие годы почти полной безвестности.

Сезар Франк (по происхождению бельгиец) родился в Льеже 10 декабря 1822 года. Получив первоначальное музыкальное образование в родном городе, он учился в Парижской консерватории в 1837—1842 годах. Вернувшись затем на два года в Бельгию, он всю остальную жизнь работал органистом в парижских церквях. Будучи непревзойденным импровизатором, он, подобно Брукнеру, вне церкви не концертировал. В 1871 году Франк получил класс органа в консерватории, который вел до конца своих дней. Ему не

доверили класс композиции, тем не менее его занятия, далеко выходявшие за рамки органного исполнительства, посещали многие, даже известные композиторы, в их числе Бизе в зрелый период творчества. Франк принял деятельное участие в организации Национального общества. В эти годы начинают исполняться его произведения; все же их успех на первых порах был невелик. Музыка Франка получает полное признание только после его смерти — он умер 8 ноября 1890 года.

Творчество Франка глубоко своеобразно. Ему чужды блеск, живость музыки Бизе, которые обычно воспринимаются как типичные проявления французского духа. Но наряду с рационализмом Дидро и Вольтера, отточенным стилем Стендаля и Мериме французская литература знает и перегруженный метафорами язык Бальзака, и сложную многоречивость, склонность к гиперболам Гюго. Именно эту, другую сторону французского духа, обогащенную фламандским (бельгийским) влиянием, ярко воплотил Франк.

Его музыка проникнута возвышенным настроением, патетикой, романтически неустойчивыми состояниями.

Восторженным, экстатическим порывам противостоят чувства отрешенности, самоуглубленного анализа. Активные, волевые мелодии (нередко с пунктирным ритмом) сменяются жалобными, словно просящими темами-зовами. Встречаются и простые, народного или хорального склада напевы, но обычно они обволакиваются густой, вязкой, хроматизированной гармонией, с часто используемыми септ- и нонаккордами. Развитие контрастных образов носит свободно-непринужденный характер, изобилует ораторски напряженными речитативами. Все это, как у Брукнера, напоминает манеру органной импровизации.

Если же попытаться установить стилистические истоки музыки Франка, то в первую очередь надо будет назвать Бетховена с его последними сонатами и квартетами; в начале творческой биографии Франку были близки также Шуберт и Вебер; позже он испытывал воздействие Листа, отчасти Вагнера — преимущественно в складе тематизма, в области гармонии, фактуры; его коснулось и влияние неистового романтизма Берлиоза со свойственной ему контрастностью.

Есть, наконец, нечто общее, что роднит его с Брамсом. Как и последний, Франк пытался соединить достижения романтизма с классицизмом, пристально изучал наследие старинной музыки, в частности, много внимания уделял искусству полифонии, вариации,

художественным возможностям сонатной формы. И в творчестве своем он, подобно Брамсу, преследовал высокоэтические цели, выдвигая на первый план тему нравственного совершенствования человека. «Сущность музыкального произведения в его идее, — говорил Франк, — она душа музыки, форма — только телесная оболочка души».

2

Творческий путь Франка может быть разбит на два неравных периода: первый продолжался свыше 30 лет — с 40-х до начала 70-х годов, тогда как второй длился немногим более 15 лет — с середины 70-х годов³³. В течение всего первого периода имя Франка еще не завоевало того авторитета, который оно приобрело впоследствии, да и сам композитор полностью еще не нашел себя, хотя в ряде произведений уже определилось его индивидуальное своеобразие. Свои лучшие сочинения он написал в 70—80-х годах, когда, окруженный молодежью и сам внутренне помолодевший, включился в музыкально-общественную жизнь Парижа.

Именно во втором периоде явственно обнаружилась серьезность, глубина и широта его творческих замыслов, которыми оказались охвачены разнообразные жанры музыкального искусства: симфонические, камерно-инструментальные, органно-фортепианные, ораториальные, оперные. Особенно значительны достижения Франка этих лет в области инструментального творчества. А его трактовка проблемы художественного единства инструментального цикла заслуживает специального рассмотрения — эта проблема остро встала перед композиторами-романтиками из-за их стремления заострить передачу резких жизненных контрастов.

Франк разрабатывал иные, чем Лист, принципы музыкально-тематического объединения цикла. Монотематизм — в листовском понимании — предполагал свободные видоизменения единой темы в условиях одночастной, поэмного склада композиции. В противовес этому, опираясь на лейтмотивную технику (ее приме-

³³ Верный ученик и биограф Франка композитор д'Энди устанавливает три периода: 1841—1858 (заканчивается ораторией «Руфь»), 1859—1872 (заканчивается второй ораторией — «Искушение»), 1873—1890 (заканчивается последней ораторией — «Заповеди блаженства»).

нил еще Бетховен в Пятой симфонии), Франк объединял несколько общими, сквозными темами разные, внутренне завершенные части цикла. На тот же путь стал Танеев — и в теоретических высказываниях и практически, например в Симфонии *c-moll*³⁴. Принцип сквозного тематизма применен и другими русскими авторами (например, Чайковским в Четвертой и Пятой симфониях). Брамс также прибегал к таким образно-тематическим переключкам (особенно в Первой и Третьей симфониях). Но Франк последовательнее и разностороннее использовал указанный принцип. Проследим с этой точки зрения развитие музыкальной драматургии его Симфонии *d-moll* (1886—1888).

Это не только крупнейшее достижение французского симфонизма после Берлиоза, но и одно из лучших произведений зарубежной симфонической литературы второй половины XIX века.

Остро драматическое содержание симфонии определяется взволнованной «интонацией вопроса» (ее облик напоминает главную тему «Прелюдов» Листа), образующей своего рода заставку-вступление к первой части. «В чем сущность человеческих стремлений?» — вопрошает Франк. Мысль эта пронизывает всё произведение, вызывая чувства то мрачной тревоги и отчаяния, то радости, восторга. Причем каждая из трех частей (отныне трехчастность станет типичной для ряда симфоний французских композиторов!) представляет собой определенную ступень в развитии драмы. Но все они объединены единством высказывания, общностью тематизма, претерпевающего в ходе развития значительные изменения.

Основной тезис симфонии высказан в первой ее части, где противопоставлены мучительные сомнения, мятежные порывы, героические устремления — в теме вступления (она развита в главной партии) — и высокий, светлый идеал, запечатленный в основной побочной теме (примеры 199а, б, в). Это сквозные темы всего цикла, причем последняя дает наиболее совершенное выражение восторженных образов музыки Франка (пример 199в).

³⁴ Танеев требовал в инструментальных циклах «сохраненного тематизма во всех частях» при ясно разграниченных формах.

199a **Симфония, I ч., вступление**
Lento
 V-le
 V-c. *p*
 C-b.
 Ob., Cl. *cresc.*
 Fl. *v*
 Cor. *v* *p*

199б **Главная партия**
Allegro non troppo
ff
 Flati *8^{va}*

199в **Побочная партия**
ff sostenuto

Драматический конфликт, так остро переданный в первой части, не получает, однако, своего завершения: под конец вновь воскрешается «интонация вопроса» из вступления. После отгремевших, но еще не исчерпавших себя душевных бурь вторая часть призвана дать отдохновение: сочетая элегические раздумья со скерцозными элементами, вплетая в развитие бретонскую народную мелодию, Франк словно повествует о сюжете поэтичном, полном внутреннего благородства и обаяния. Этот рассказ сначала ведет английский рожок (пример 200).

Третья часть возвращает к образам борьбы, но в ином аспекте. Победа завоевана, музыка преисполнена бодрости духа, в нее вплетаются темы предшествующих частей — тема вступления и побочная из I части (пример 201), а также народная мелодия из II. Симфония заканчивается ликующим апофеозом.

200 [Allegretto]
C. ingl. cantabile

Симфония, II ч.

Archi pizz. *p*

201 [Allegro non troppo]

Симфония, III ч.

Archi *pp espress.* *Cresc.* *Legni* *molto cresc.*

Симфонии не уступают в художественной ценности Симфонические вариации для фортепиано с оркестром (1885). Их композиция своеобразна. Это вариации на две темы: первая (четырёхдольная) — более скорбного, вопросительного склада, а вторая (трехдольная), звучащая издали, носит балладный характер:

202a **Poco allegro** Симфонические вариации, начало

Archi *ff* *dim.*

первая тема (первое изложение)
ad lib.

Piano *mf* *espress.* *dim.*

2026 **[Poco allegro]** Вторая тема (первое изложение)
Legni, Archi pizz.

p Timp.

pp

Симфоничность вариаций проявляется, в частности, в том, что обе темы не даются в виде готовых формул, а постепенно кристаллизуются в протяженном экспозиционном разделе, занимающем 117 тактов.

Полное проведение первой темы начинается с 48-го такта, второй — с 100-го (в обоих случаях — у фортепиано без оркестрового аккомпанеента). В экспозиции имеется еще один, «прелюдийный» тематический элемент — энергичный, мужественный, излагаемый в пунктирном ритме унисоном струнных (см. начало примера 202а). Он не образует законченного построения и в последующем вариационном развитии почти не участвует. Но в экспозиции он играет важную роль: выступает в качестве интрады, захватывая внимание слушателя и оттеняя лирику первой темы³⁵, а далее, неоднократно возвращаясь, прославляет появления основных тем (кроме того, он интонационно подготавливает начало второй темы).

За экспозиционным разделом следуют три строгие вариации на вторую тему. Динамика развития постепенно нарастает. В 4-й, ремажорной вариации (трехчастной по построению) диалог солиста и оркестра приобретает концертный размах. Вторая тема трансформируется в листовском духе — она проводится в пунктирном ритме «прелюдийного» элемента экспозиции. В репризе трехчастной формы тот же материал приобретает более умиротворенный характер, подготавливая лирический центр произведения (*Molto più mosso*) — 5-ю и 6-ю вариации, выполняющие функцию медленной части симфонического цикла (предыдущая, 4-я вариация может быть уподоблена скерцо). 5-я вариация — в *Fis-dur*, также на основе второй темы, 6-я — в *fis-moll*, здесь впервые возвращается первая тема, звучащая несколько отрешенно, со скорбной задумчивостью. Развернутый финал вариационного цикла (*Allegro moderato, Fis-dur*) сочетает принципы рондо и сонатной формы. Его напористая главная тема (она проходит многократно) основана на «распрявленном», диатонизированном варианте первой темы вариаций, а побочная (*D-dur*, в репризе — *Fis-dur*) — на второй теме, преображенной в духе восторженной декламации. Симфонические вариации завершаются типичной для Франка радостной кодой.

Несмотря на многоликость образов, все произведение проникнуто единством выражения, обладает ясной и убедительной направленностью формы, что в сочетании с мастерским использованием солирующего фортепиано обеспечило Симфоническим вариациям широкое признание.

³⁵ В характере такого противопоставления, очевидно, сказалось воздействие музыкальных образов второй части Четвертого фортепианного концерта Бетховена.

Франк является также автором шести симфонических поэм (наиболее известная — «Проклятый охотник» по Г. Бюргеру); одна из них — с участием фортепиано («Джинны», по поэме В. Гюго), две — с солистами-певцами и хором (лучшая — «Психея»).

3

Если к симфоническому жанру Франк обратился только в последний период, то с камерной музыки начался его творческий путь. Первые его самостоятельные сочинения — 4 фортепианных трио (1839—1842); в одном из них (fis-moll) уже отчетливо выявлен принцип сквозного тематизма: все три части произведения основаны на проведении двух основных тем (первая остается неизменной, вторая трансформируется). Однако художественная ценность этих трио не столь значительна. Лишь несколько десятилетий спустя Франк вновь вернулся к данному жанру, создав шедевры мировой литературы: Фортепианный квинтет f-moll (1878—1879), Скрипичную сонату A-dur (1886), Струнный квартет D-dur (1889).

Контрастно содержание квартета, где крайние части охвачены романтическим порывом, а в средних заметно претворение и «тристановских» томлений (Larghetto), и «воздушной» фантастики в духе Берлиоза (скерцо). Богатство психологических оттенков скреплено мудрой мотивной работой. Аналогичны приемы образно-драматургического объединения частей в Фортепианном квинтете: так, страстно-лирическая тема побочной партии первой части (пример 203) вплетается во вторую и третью части, где приобретает героически-призывный характер.

203 [Allegro] Фортепианный квинтет, I ч., побочная партия

Piano *p tenero ma con passione*

Archi *p*

Одним из наиболее известных сочинений Франка является Скрипичная соната. Сильно впечатляет ее начало, предвосхищающее излюбленные музыкальные образы Дебюсси: в зву-

чании пасторальных зовов образуется нонаккорд. Эти «зовы», которыми пронизана вся первая часть (пример 204), возникают и во второй части (побочная партия), и в третьей (начальный речитатив); их отголоски слышны в финале (эпизод e-moll).

204 Allegretto ben moderato Скрипичная соната, I ч.

The image shows a musical score for Example 204, titled 'Allegretto ben moderato' from the Violin Sonata, I movement. The score is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The tempo is marked 'Allegretto ben moderato' and the dynamics are 'Piano pp'. The second system shows the violin part, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The tempo is 'Allegretto ben moderato' and the dynamics are 'V-но molto dolce'. The key signature is two sharps (D major).

Лаконично изложена светлая, идиллическая первая часть; лишь во второй теме прорывается столь свойственное Франку чувство страстного томления. В отличие от «сонатинного» склада начальной части, изложение следующей — взволнованное, мятущееся, богатое разнообразными оттенками настроений — передано в конфликтной форме сонатного allegro.

Третья часть озаглавлена «Речитатив-фантазия». Это драматургический центр сонаты, от которого протягиваются тематические нити к финалу. Сначала (в речитативе) звучат пасторальные зовы из первой части, но характер их более напряженный и импровизационный; затем возникают две новые чудесные темы: первая — нежно-поэтичная (*dolcissimo espressivo*) и вторая — размашистая, мужественно-устремленная (*drammatico*).

Душевный покой, сердечное тепло излучает музыка финала, написанного в форме рондо. Мелодический рисунок главной темы прост — подобен народной песне, но сколько изобретательности вносит композитор в ее каноническое изложение: будто соревнуясь друг с другом, скрипка и фортепиано стремятся все более проникновенно пропеть эту прекрасную мелодию. В контрастирующих эпизодах проводятся обе темы предшествующей части; каждая из них — дважды. В коде утверждается безраздельная радость.

Органист по призванию, наделенный редким исполнительским даром (Лист полагал, что с времен Баха не было таких исполнителей), Франк много внимания уделял своему любимому инструменту и писал для него на протяжении всей жизни, оставив свыше 130 пьес для органа. Часто Франк обращался и к его «младшему собрату» — фортепиано, особенно в первый период творчества. Однако среди 14 сочинений, написанных в 40-х годах, мало таких, которые могли бы теперь заинтересовать нас. В большинстве своем это модные парафразы на темы из опер или бравурные виртуозные пьесы (каприсы, фантазии). Выделяются среди них пасторальная «Эклога» (около 1844) и Первая баллада (1844).

Как и в камерной музыке, лишь спустя примерно четыре десятилетия Франк вернулся к фортепиано. Зрелый художник, он нашел теперь свой круг тем и образов, свой метод композиции. Знаменательной вехой на этом пути явились Шесть пьес для большого органа (1860—1862), представляющие собой опыт новой, углубленной трактовки музыки для клавишных инструментов. Показательна в данном отношении следующая за Фантазией *c-moll* Большая симфоническая пьеса *fis-moll*, которую образуют четыре части: первая — сонатное *allegro*, вторая — *Andante* песенного склада, третья — скерцо, четвертая — финал с использованием тем первой части.

Примечательна также третья пьеса сборника — Прелюдия, fuga и вариации; ее фортепианная транскрипция широко известна. Здесь намечен типичный для Франка метод построения сюиты, основанной на сочетании гомофонно-хоральных, вариационных и полифонических принципов. В следующей пьесе — Пасторали — использованы вариационные приемы фигурированного хора; они обогащаются закономерностями сонатного *allegro* в последних двух пьесах — «Молитве» и Финале.

Дальнейшие искания Франка были направлены к сближению специфики органной и фортепианной техники. Они закреплены в двух циклах, ознаменовавших новый этап в развитии французской фортепианной музыки: это Прелюдия, хорал и fuga (1884) и Прелюдия, ария и финал (1886—1887). В них сопоставляются различные жанры органно-фортепианной музыки; при сохранении четко разграниченных форм отдельных частей каждый из циклов объединяется сквозным тематизмом.

В основе цикла Прелюдия, хорал и fuga — сочетание гомофонной прелюдии и фуги. Возвышенный, близкий позднему Бетховену строй звучания устанавливается в прелюдии (главная тема излагается сначала в *h-moll*, потом в тональности

доминанты). В хорале постепенно кристаллизуются контуры темы фуги; они намечались еще во второй теме прелюдии (ср. примеры 205а, в). В полном виде тема фуги появляется сразу после хорала (в тональности ес-молл), но сперва она развивается в прелюдийном духе. Затем ее провозглашение *fortissimo* (пример 205в) знаменует собой начало фуги, в которой полифоническое развитие сочетается с фигурационно-колористическим — в духе романтического (главным образом листовского) пианизма. В кульминационный момент после внезапной остановки движения возникает реминисценция прелюдии — сперва фактурная, а затем и тематическая. Новая волна нарастания приводит к кульминации всего цикла — соединению в одновременности всех его тематических элементов: мелодии хорала, темы фуги и фигурационного рисунка прелюдии (пример 205г). В краткой коде материал хорала и прелюдии предстает в ликующем, мажорном звучании.

Вторая тема прелюдии

205а [Moderato]

mf *a capriccio* *cresc.*

205б [Poco più lento] Тема хорала

pp *con Ped.*

205в [Poco allegro. Rit.] Tempo I

sempre ff *largamente* *dim.* тема фуги

Соединение тем прелюдии, хорала и фуги

205г [Moderato]
фигурация прелюдии

[ff] тема фуги

тема хорала

В цикле Прелюдия, ария и финал активнее выдвигается роль вариационных и сонатных принципов. В форме широко развернутой прелюдии можно обнаружить четыре раздела (третий открывается полифоническими вариациями на остинатную тему, четвертый замыкается торжественно-маршевой музыкой начального раздела). Ария построена в варьированной двойной двухчастной форме со вступлением и кодой; в ее развитии применены приемы баховской хоральной вариации, тогда как в финале своеобразно претворены сонатные принципы. Необычно, однако, то, что основная тональность E-dur устанавливается только в репризе, с утверждением побочной темы, характер которой близок маршевой поступи прелюдии. В финал включена и тема арии (эпизод Des-dur в разработке), и начальная мелодия первой части (в коде). Под конец, когда музыка истаивает в нежнейшем pianissimo, сближается тематизм всех частей цикла.

Большую ценность представляют также Три пьесы для органа (Фантазия, Cantabile, Героическая пьеса, 1878) и написанные в год смерти композитора Три хорала для большого органа. Собственно говоря, это не хоралы, а широко развитые, отмеченные волнующим драматизмом и поэтичностью хоральные прелюдии, в которых ярко запечатлелась самобытная индивидуальность этого крупнейшего мастера вариационного искусства.

Огромно творческое воздействие Франка на развитие французской музыки конца XIX и начала XX века. Среди близких ему учеников встречаем имена таких крупных композиторов, как Венсан д'Энди, Анри Дюпарк, Эрнест Шоссон.

Но сфера влияния Франка не ограничивалась только кругом его учеников. Он возродил к новой жизни симфоническую и камерную музыку, пробудил интерес к оратории, причем дал не живописно-изобразительную ее трактовку, как это имело место у Берлиоза, а лирико-драматическую³⁶. Наконец, Франк сильно расширил музыкально-выразительные средства, особенно в области гармонии и полифонии, разработке которых французские композиторы, его предшественники, порой уделяли недостаточное внимание. Но что самое важное — своей музыкой Франк утверждал нерушимые моральные принципы художника-гуманиста, убежденно отстаивающего высокие творческие идеалы.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ФРАНКА³⁷

Произведения для органа и фисгармонии
(всего свыше 130)

- 6 пьес для большого органа: Фантазия, Большая симфоническая пьеса, Прелюдия, фуга и вариации, Пастораль, Молитва, Финал (1860—1862)
Сборник «44 небольшие пьесы» для органа или фисгармонии (1863, издан посмертно)
3 пьесы для органа: Фантазия, Cantabile, Героическая пьеса (1878)
Сборник «Органист»: 59 пьес для фисгармонии (1889—1890)
3 хорала для большого органа (1890)

³⁶ Среди всех его ораторий наиболее крупное и значительное сочинение — «Заповеди блаженства» в 8 частях с прологом на евангельский текст Нагорной проповеди. Партитура этого произведения содержит страницы взволнованной, предельно искренней музыки (см., например, четвертую часть). Франк пробовал свои силы — правда, безуспешно — и в оперном жанре (если не считать двух ранних, неопубликованных опытов, ему принадлежат скандинавская легенда «Гульда», с насыщенными драматизмом балетными сценами, и незавершенная опера «Гизела»). У него имеются также культовые сочинения, песни, романсы и пр.

³⁷ В скобках указаны даты сочинения.

Ф ортепиан н ы е п рои з в е д е н и я

Эклога (около 1844)

Первая баллада (1844)

Прелюдия, хорал и fuga (1884)

Прелюдия, ария и финал (1886—1887)

Имеется, помимо того, ряд небольших фортепианных пьес (частично четырехручных), которые преимущественно относятся к раннему периоду творчества (написаны в 1840-х годах)

К а м е р н о - и н с т р у м е н т а л ь н ы е п рои з в е д е н и я

4 фортепианных трио (1839—1842)

Фортепианный квинтет f-moll (1878—1879)

Скрипичная соната A-dur (1886)

Струнный квартет D-dur (1889)

С и м ф о н и ч е с к и е и в о к а л ь н о -
с и м ф о н и ч е с к и е п рои з в е д е н и я

«Руфь», библейская эклога для солистов, хора и оркестра (1843—1846)

«Искупление», поэма-симфония для сопрано, хора и оркестра (1871—1872, 2-я редакция — 1874)

«Эолиды», симфоническая поэма по поэме Леконта де Лиля (1876)

«Заповеди блаженства», оратория для солиста, хора и оркестра на текст Евангелия (1869—1879)

«Ревекка», библейская сцена для солистов, хора и оркестра по поэме Коллена (1881)

«Проклятый охотник», симфоническая поэма по поэме Бюргера (1882)

«Джинны», симфоническая поэма для фортепиано и оркестра по поэме Гюго (1884)

Симфонические вариации для фортепиано и оркестра (1885)

«Психея», симфоническая поэма для оркестра и хора, текст Сикара и де Фукара (1887—1888)

Симфония d-moll (1886—1888)

О п е р ы

«Гульда», либретто Гранмужена (1882—1885)

«Гизела», либретто Тъери (1888—1890, не закончена)

Помимо того, множество духовных сочинений для различных составов, а также романсов и песен (среди них: «Ангел и дитя»,

«Свадьба роз», «Разбитая ваза», «Вечерний звон», «Первая улыбка мая»)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Алексеев А. Сезар Франк // *Алексеев А.* Французская фортепианная музыка. М., 1961. С. 57—86.

Рогожина Н. Сезар Франк. М., 1969.

Тьерсо Ж. Цезарь Франк // Французская музыка второй половины XIX века. М., 1938. С. 99—113.

КАМИЛЬ СЕН-САНС (1835—1921)

Творчество Сен-Санса. Значение его инструментальных произведений (концерты, симфонические поэмы, Третья симфония). Опера «Самсон и Далила»

1

Камиль Сен-Санс родился в Париже 9 октября 1835 года. С пяти лет начал сочинять музыку, в 10-летнем возрасте дал первый клавирабэнд. Исполнение Первой симфонии в 1853 году упрочило его имя как композитора. Прослужив некоторое время органистом в одном из парижских соборов — участь многих французских музыкантов того времени! — с конца 50-х годов он целиком отдался композиторской и исполнительской деятельности. В разнообразной творческой работе протекли дальнейшие десятилетия его жизни, причем наибольшей продуктивностью отличались 60—80-е годы. Сен-Санс умер 16 декабря 1921 года, на три года пережив Дебюсси.

Прожив долгую жизнь, Сен-Санс работал с ранних лет до конца своих дней, особенно плодотворно в области инструментальных жанров. Круг его интересов широк: выдающийся композитор, пианист, дирижер, остроумный критик-полемист, он интересовался литературой, астрономией, зоологией, ботаникой, много путешествовал, со многими крупными музыкальными деятелями находился в дружеском общении.

Первую симфонию 17-летнего Сен-Санса Берлиоз отметил словами: «Этот юноша знает все, ему не хватает лишь одного — неопытности». Гуно писал, что симфония накладывает на ее автора обязательство «стать великим мастером». Узами тесной дружбы Сен-Санс был связан с Бизе, Делибом и рядом других французских композиторов. Он был инициатором создания Национального общества.

В 70-х годах Сен-Санс сблизился с Листом, очень ценившим его талант, помогшим постановке оперы «Самсон и Далила» в Веймаре, и навсегда сохранил о Листе благодарную память. Сен-Санс неоднократно бывал в России, дружил с А. Рубинштейном (по предложению которого написал свой известный Второй фортепианный концерт), живо интересовался музыкой Глинки, Чайковского, кучкистов. Он, в частности, ознакомил французских музыкантов с клавиром «Бориса Годунова» Мусоргского.

Такая богатая впечатлениями и личными встречами жизнь отразилась во многих произведениях Сен-Санса — они надолго утвердились на концертной эстраде.

Исключительно одаренный, Сен-Санс виртуозно владел техникой композиторского письма. Он обладал поразительной художественной гибкостью, свободно принаравливался к разным стилям, творческим манерам, воплощал широкий круг образов, тем, сюжетов. Он боролся против сектантской ограниченности творческих группировок, против узости в понимании художественных возможностей музыки и поэтому был врагом какой бы то ни было системы в искусстве.

Этот тезис красной нитью проходит сквозь все критические статьи Сен-Санса, поражающие обилием парадоксов. Автор словно нарочито противоречит себе; «Каждый человек волен менять свои убеждения», — говорит он. Но это всего лишь прием полемического заострения мысли. Сен-Сансу претил догматизм в любых его проявлениях — будь то преклонение перед классиками или восхваление модных художественных течений. Он ратовал за широту эстетических взглядов.

Сен-Санс призывал композиторов лучше знать художественные запросы своей аудитории. «Вкус публики, хороший или плохой — безразлично, — это драгоценный путеводитель для художника. Будь он гением или талантом, — следуя этому вкусу, он сможет создать хорошие произведения». Сен-Санс предостерегал молодежь от ложных увлечений: «Если вы хотите быть чем-нибудь, оставайтесь французами! Будьте самими собой, принадлежите вашему времени и вашей стране...»

Вопросы национальной определенности и демократизма музыки были остро поставлены Сен-Сансом. Но разрешение их и в теории и на практике, в творчестве, отмечено у него существенным противоречием: поборник непредвзятых художественных вкусов, красоты и гармоничности стиля как залога доступности музыки, Сен-Санс, стремясь к формальному совершенству, порой пренебрегал содержательностью. Он сам поведал об этом в воспоминаниях о Бизе, где не без горечи писал: «Мы преследовали разные цели: он искал прежде всего страсть и жизнь, а я гонялся за химерой чистоты стиля и совершенством формы».

Погоня за такой химерой обедняла сущность творческих исканий Сен-Санса. Тем не менее присущее ему, несмотря на скептицизм, здоровое отношение к жизни, гуманистическое мировоззрение, при великолепном техническом умении, замечательном чувстве стиля и формы, помогло создать немало значительных произведений.

2

Его лучшие достижения связаны с областью концертно-виртуозной музыки. Именно здесь отчетливее всего определились сильные стороны таланта Сен-Санса. Рельефность, броскость тематизма, опора на народно-бытовые жанры (преимущественно в финальных частях), живость и блеск, соразмерность формы и отчетливость изложения обеспечили этим произведениям заслуженный успех. Известностью пользуются Первый виолончельный концерт, а-moll, Третий скрипичный, h-moll, но особенно Интродукция и рондо-каприччиозо для скрипки с оркестром (1863) — виртуозное произведение лирико-скерцозного плана, в котором своеобразно преломились влияния Мендельсона — Шумана.

Разнообразно содержание фортепианных концертов Сен-Санса; всего их 5. Во **Втором**, g-moll (1868), первая часть покоряет свободной, непринужденной импровизационностью, богатством ритма, вторая — остроумием и изяществом, а третья — задорным непрерывным движением в духе тарантеллы, которое под конец части приводит к большому динамическому подъему.

Второй фортепианный концерт, I ч.

206a [Andante sostenuto]

[p] *espressivo*

Второй фортепианный концерт, III ч.

2066 [Presto]

f

В целом же музыка этого приобретшего популярность концерта отмечена жизнедеятельным характером, тем сочетанием эмоциональной непосредственности и рационализма, которое является типической чертой творчества Сен-Санса. Более возвышенный строй присущ Четвертому концерту, *c-moll* (1875); своеобразием жанрового колорита отличается Пятый, *F-dur* (1896); в его второй части отражены впечатления композитора от путешествий по Африке.

Красочность и стройность формы присущи и симфоническим поэмам Сен-Санса. Опираясь на листовский метод обобщенной трактовки программы, он, однако, более классичен в принципах музыкального развития, в чем заметно воздействие Мендельсона. Эти

произведения были написаны в 70-х годах; некоторые из них исполняются и по сей день: «Прялка Омфалы» (1872), «Фазтон» (1873), чаще же всего — «Пляска смерти» (с солирующей скрипкой, 1874), навеянная «мефистофельскими» музыкальными образами Листа.

Это фантастическая ночная сцена (по поэме Анри Казалиса), происходящая на кладбище. Колокол бьет полночь. Смерть играет на скрипке. Под необычный вальс (скрипка сопровождает его мелодию чарующими фигурациями) встают из гробов покойники; слышится, как «кости лязгают о кости» — в звучании пиццикато струнных инструментов и ксилофона. Внезапно петух предвещает зарю (мотив у гобоя). Призраки исчезают. Рассвет изгоняет Смерть.

Партитура поэмы богата разнообразными оттенками, тембровыми находками, но ее музыке все же не хватает демонической стихийности, чувственной обольстительности, злой издевки, как это имеет место, например, в «Шабаше ведьм» из Фантастической симфонии Берлиоза, в «Ночи на Лысой горе» Мусоргского или в Мефисто-вальсе Листа. Сен-Сансу, однако, более удаются изящество выражения, тонкость колорита, четкая отделка деталей.

В его творчестве значительна также роль народно-бытовых жанров. Он тщательно изучал фольклор не только собственно французский, но и других национальностей, создав для оркестра Бретонскую и Овернскую рапсодии, Русское, Датское, Арабское каприччио, Алжирские сюиты, фантазию «Африка» (для фортепиано с оркестром), вокальные Персидские песни, фортепианные Португальские баркаролы и пр.

Особняком стоит самое капитальное инструментальное произведение Сен-Санса — Третья симфония, c-moll (1886, посвящена памяти Листа), именуемая также Симфонией с органом. Композитор считал, что в этой симфонии он дал максимум того, что мог дать.

Симфония двухчастна, обе ее части широко развиты, масштабны. Музыка ее несколько напоминает Франка — с обычным для последнего противопоставлением волевых, героических стремлений мотивам горестных сомнений, упадка духа. Но, в отличие от Франка, Сен-Санс обращается к монотематическому принципу Листа (хотя и в рамках циклической формы): варьируя основной тематизм, свободно преобразуя его, привлекая мощный оркестровый аппарат с участием органа и фортепиано, он дает богатую смену образов. Части симфонии обрисовывают как бы две стадии душевной борьбы: первая заканчивается в тонах восторженного самоотречения, тогда как вторая приводит к ликующему прославлению

силы духа, воли к созиданию. При всех своих достоинствах эта симфония все же тяжеловесна по изложению, ей недостает обычной для композитора ясной целеустремленности развития.

Немало внимания Сен-Санс уделял и камерно-инструментальной музыке: им созданы фортепианные трио, Скрипичная соната, струнные квартеты и пр. В этом количественно богатом списке выделяется классической простотой и живостью изложения Септет для фортепиано, трубы и струнного квинтета (1881).

3

Сен-Санс оставил свыше 10 произведений для музыкального театра (в том числе балет «Жавотта»). Но лишь одно из них удержалось в репертуаре — это опера «Самсон и Далила» на библейский сюжет (1866—1877, впервые поставлена в Веймаре; в Париже показана только в 1892 году).

В произведении Сен-Санса использован тот же сюжет, что и в известной оратории Генделя, но в другой трактовке. Классик ораториального творчества стремился передать прежде всего героический дух библейского сказания: в центре его внимания не погрязшие в пороке филистимляне, но страдающий иудейский народ, ведомый могучим Самсоном на освободительную борьбу. Иное у Сен-Санса: его опера представляет собой не драматически-конфликтное действие, а скорее ряд красочных картин, где удача более сопутствовала композитору в изображении изнеженности филистимлян и обольщений Далилы, нежели суровости иудеев и героики Самсона. Именно образ коварной соблазнительницы и ее окружения стал центральным в опере.

Музыкальная характеристика Далилы отличается пластичностью, чувственным очарованием, мелодикой широкого дыхания, плавно ниспадающей. Просвечивают в ней и своеобразно преломленные «ориентализмы» (хроматика, лады дорийский, фригийский и т. п.). Эта интонационная сфера устанавливается с первого же выхода героини — на фоне прозрачно звучащего хора девушек-филистимлянок, славящих весну. Дальнейшее развитие таких музыкальных образов содержится в причудливом танце жриц храма Дагона. Кульминация I акта — трехчастная ария Далилы «Весна появилась» (E-dur), которая знаменует начальный этап обольщения Самсона; характер музыки еще сдержанный, мелодии проще, более песенны, чем в последующих ариях (пример 207).

207 [Andante]

Ария Далилы (I акт)

Вес - на по - я - ви - лась, и серд - це за -
би - лось на - деж - дой свя - той

II акт — самый действенный в опере. Оркестровая прелюдия живописует южную ночь, близится гроза; этот тревожный фон неоднократно возникает на протяжении всего акта, завершаясь в момент высшего драматизма грозой. Второй этап оболыщения закреплен также в трехчастной арии Далилы «Любовь, дай свое обаянье» (*As-dur*):

208

[Moderato]

Ария Далилы (II акт)

Лю - бовь, дай сво - е о - ба - я -
нье, что - бы в грудь е - го яд твой влить,

Драматургическая вершина оперы — большой дуэт с Самсоном (обрамлен темой грозы в оркестре). Развернутая диалогическая сцена имеет несколько разделов; один из них образует третья ария Далилы, ставшая очень популярной на концертной эстраде, — «Открылась душа» (*Des-dur*). Здесь сосредоточено все наиболее характерное, что присуще музыкальной характеристике героини (ср. пример 207):

209 [Andantino. Un poco più lento]

Ария Далилы (II акт)

От сча - стья за - ми - ра - ю! От сча - стья за - ми - ра - ю!
Ах, жгу - чих ласк, ласк тво - их о - жи - да - ю...

В III акте, как и в первом, широко выписан лагерь филистимлян; его музыка тесно связана с интонационной сферой Далилы. Наиболее впечатляют хор в храме Дагона и балетные сцены вакханалии, нередко исполняемые в симфонических концертах.

Таковы лучшие номера оперы, картинная живопись которых напоминает стиль музыкально-сценических произведений Берлиоза. Влияние последнего обнаруживается и в кантатно-ораториальных сочинениях Сен-Санса. Среди них широко развернутая, в духе симфонической поэмы, музыкальная картина «Потоп» (на библейский сюжет), кантата «Лира и арфа» (по оде Гюго).

В заключение следует отметить, что творчество Сен-Санса лишено клерикальных черт. В отличие от ряда современников, он обращался к ортодоксально духовным сюжетам лишь тогда, когда работал в церкви. С начала 70-х годов, бросив службу органиста, добившись признания как композитор и концертирующий пианист-виртуоз, он мало интересовался подобными сюжетами. И библейские сказания, в том числе «Самсона и Далилу», равно как и античные мифы, трактовал в духе жизненно-достоверных рассказов о реальных событиях и людях.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕН-САНСА

О п е р ы (всего 11)³⁸

- «Желтая принцесса», либретто Галле (1872)
- «Серебряный колокольчик», либретто Барбье и Карре (1877)
- «Самсон и Далила», либретто Лемера (1866—1877)
- «Этьен Марсель», либретто Галле (1879)
- «Генрих VIII», либретто Детруайя и Сильвестра (1883)
- «Прозерпина», либретто Галле (1887)
- «Асканио», либретто Галле (1890)
- «Фрина», либретто Огэ де Лассю (1893)
- «Варвары», либретто Сарду и Гези (1901)
- «Елена» (1904)
- «Предок» (1906)

³⁸ За исключением оперы «Самсон и Далила», в скобках указаны только даты премьер.

Другие музыкально-театральные сочинения

«Жавотта», балет (1896)

Музыка к многочисленным театральным постановкам (в том числе к трагедии Софокла «Антигона», 1893).

Симфонические произведения³⁹*Симфонии*

Первая симфония, Es-dur, op. 2 (1853)

Вторая симфония, a-moll, op. 55 (1859)

Третья симфония (Симфония с органом), c-moll, op. 78 (1886)

Симфонические поэмы

«Прялка Омфалы», op. 31 (1872)

«Фазтон», op. 39 (1873)

«Пляска смерти», op. 40 (1874)

«Юность Геркулеса», op. 50 (1877)

Произведения для солирующих инструментов с оркестром

ФОРТЕПИАННЫЕ

Первый фортепианный концерт, D-dur, op. 17 (1858)

Второй фортепианный концерт, g-moll, op. 22 (1868)

Третий фортепианный концерт, Es-dur, op. 29 (1869)

Четвертый фортепианный концерт, c-moll, op. 44 (1875)

«Африка», фантазия для фортепиано с оркестром, op. 89 (1891)

Пятый фортепианный концерт, F-dur, op. 103 (1896)

СКРИПИЧНЫЕ

Первый скрипичный концерт, A-dur, op. 20 (1859)

Интродукция и рондо-каприччиозо для скрипки с оркестром, op. 28 (1863)

Второй скрипичный концерт, C-dur, op. 58 (1858)

Третий скрипичный концерт, h-moll, op. 61 (1880)

Концертштюк для скрипки с оркестром, op. 62 (1880)

³⁹ В скобках указаны даты сочинения, которые нередко не совпадают с датами опубликования названных произведений (например, Второй скрипичный концерт был напечатан в 1879 году — спустя 21 год после его написания). То же и в камерно-инструментальном разделе.

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ

Первый виолончельный концерт, a-moll, op. 33 (1872)
 Allegro appassionato для виолончели с оркестром, op. 43 (1875)
 Второй виолончельный концерт, d-moll, op. 119 (1902)

Камерно-инструментальные произведения

Фортепианный квинтет a-moll, op. 14 (1855)
 Первое фортепианное трио, F-dur, op. 18 (1863)
 Виолончельная соната c-moll, op. 32 (1872)
 Фортепианный квартет B-dur, op. 41 (1875)
 Септет для трубы, фортепиано, 2 скрипок, альты, виолончели и контрабаса, op. 65 (1881)
 Первая скрипичная соната, d-moll, op. 75 (1885)
 Каприччио на датские и русские темы для флейты, гобоя, кларнета и фортепиано, op. 79 (1887)
 Второе фортепианное трио, e-moll, op. 92 (1892)
 Вторая скрипичная соната, Es-dur, op. 102 (1896)

Вокальные произведения

Около 100 романсов, вокальных дуэтов, ряд хоров, много произведений духовной музыки (среди них: Месса, Рождественская оратория, Реквием, 20 мотетов и др.), оратории и кантаты («Свадьба Прометея», «Потоп», «Лиры и арфы» и др.).

Литературные сочинения

Сборники статей: «Гармония и мелодия» (1885), «Портреты и воспоминания» (1899), «Проделки» (1913) и др.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Алексеев А.* Камилл Сен-Санс // *Алексеев А.* Французская фортепианная музыка. М., 1961. С. 25—56.
Кремлев Ю. Камиль Сен-Санс. М., 1970.
Сен-Санс Камиль. Из сборника статей «Гармония и мелодия» (1866) // Музыкальная эстетика Франции XIX в. / Сост. текстов, вступ. ст. и вступ. очерки Е. Ф. Бронфин. М., 1974. С. 245—265.
Сен-Санс Камиль. Из сборника «Портреты и воспоминания» (1892) // Там же. С. 265—271.
Тьерсо Ж. Камилл Сен-Санс // Французская музыка второй половины XIX века. М., 1938. С. 76—98.

ЖЮЛЬ МАССНЕ
(1842—1912)

Творчество Массне. Его лучшие произведения — «Манон» и «Вертер». Дальнейшие пути развития лирической оперы

1

Автор 25 опер, 3 балетов, популярных оркестровых сюит («Неаполитанские сцены», «Эльзасские сцены», «Живописные сцены») и множества других сочинений во всех жанрах музыкального искусства, Массне принадлежит к числу тех композиторов, чья жизнь не знала серьезных испытаний. Большой талант, высокий уровень профессионального мастерства и тонкое художественное чутье помогли ему добиться общественного признания в начале 70-х годов.

Он рано сумел обнаружить то, что соответствовало его индивидуальности; облюбовав свою тему, не боялся повторяться; писал легко, не задумываясь и ради успеха был готов пойти на творческий компромисс с господствующими вкусами публики.

Жюль Массне родился 12 мая 1842 года, еще ребенком поступил в Парижскую консерваторию, которую закончил в 1863 году. Пробыв как ее лауреат три года в Италии, он вернулся в 1866 году в Париж. Начинаются настойчивые поиски путей к славе. Массне пишет и оперы, и сюиты для оркестра. Но его индивидуальность отчетливее проявляется в вокальных пьесах (Пасторальная поэма, Поэма зимы, Поэма апреля, Поэма октября, Поэма любви, Поэма воспоминаний). Эти пьесы написаны под влиянием Шумана; в них намечается характерный склад ариозного вокального стиля Массне.

В 1873 году он наконец завоевывает признание — сначала музыкой к трагедии Эсхила «Эриннии» (в вольном переводе Леконта де Лиля), а затем — «священной драмой» «Мария Магдалина», исполненной в концерте. Сердечными словами Бизе поздравил Массне с успехом: «Еще ни разу наша новая школа не создавала ничего подобного. Ты вогнал меня в лихорадку, злодей! Эх ты, здоровенный музыкант... Черт побери, ты чем-то беспокоишь меня!..» «Надо обратить внимание на этого молодца, — писал Бизе одному своему другу. — Смотри, он заткнет нас за пояс».

Бизе предугадал будущее: вскоре он сам закончил недолгий жизненный путь, а Массне в ближайшие десятилетия занял первенствующее положение среди современных французских музыкантов.

70-е и 80-е годы в его творчестве были самыми блестящими и плодотворными.

«Мария Магдалина», которой открывается данный период, по своему характеру ближе к опере, нежели к оратории, а героиня — кающаяся грешница, уверовавшая в Христа, представшая в музыке композитора современной парижанкой, — обрисована почти теми же красками, что и куртизанка Манон. В этом произведении определился излюбленный круг образов и средств выразительности Массне.

Начиная с Дюма-сына и, позднее, Гонкуров во французской литературе утвердилась галерея женских типов, изящных и нервных, впечатлительных и хрупких, чувствительных и импульсивных. Нередко это обольстительные кающиеся грешницы, «дамы полусвета», мечтающие об уюте семейного очага, об идиллическом счастье, но сломленные в борьбе с лицемерным буржуазным укладом, вынужденные отказаться от мечты, от любимого, от жизни⁴⁰. Однако вне зависимости от сюжетов, эпох и стран (реальных или вымышленных) Массне изображал женщину своего, буржуазного круга, чутко характеризовал ее внутренний мир. Недаром современники называли Массне «поэтом женской души».

Вслед за Гуно, который оказал на него сильное воздействие, Массне с еще большим основанием может быть причислен к «школе нервной чувствительности». Но, в отличие от того же Гуно, применявшего в своих лучших произведениях более сочные и разнообразные краски, создававшего объективный фон жизни (особенно в «Фаусте»), Массне утонченнее, эгегичнее, субъективнее. Ему ближе изображение женственной мягкости, изящества, чувственной грации. В соответствии с этим Массне разработал индивидуальный ариозный стиль, декламационный в своей основе, тонко передающий содержание текста, но очень напевный, причем неожиданно возникающие эмоциональные взрывы чувств выделяются фразами широкого мелодического дыхания (пример 210).

⁴⁰ Таково содержание романов и пьес Дюма-сына «Дама с камелиями» (роман — 1848, театральная инсценировка — 1852), «Диана де Лиз» (1835), «Дама полусвета» (1855); см. также романы братьев Гонкур «Рене Мопрен» (1864), Доде «Сафо» (1884) и др.

210 [Andante]

"Манон" (III акт)

Манон *en serrant* *cresc.*

Раз - ве я не та? Из - ме - ни - лась вся? На ме -

f *rit.* *dim.* *a tempo pp*

ня взгля - ни хоть раз о - дин! Не мо -

ten.

я ль ру - ка тво - ю по - жи - ма - ет, как в бы -

pp

pp *espressif* *f* *cedez un peu* *p dolce* *a tempo sub.*

лы - е дни! Я о - пять сто - бой, вспо - ми - няй Ма - нон!

pp

Тонкостью отделки отличается и оркестровая ткань. Нередко именно в ней развивается мелодическое начало, что способствует объединению прерывистой, нежной и хрупкой вокальной партии (пример 211).

"Манон" (III акт)

211

[Andante]

rinforz.

Манон

[Ма]_нон!.. Люб_лю те -

де Грие *f* Тво_рец! О, под_держ-и ме_ня в час ис_ку_шен_ья! Ах, мол.

Люб_лю те_бя!

чи! Ни сло_ва о люб_ви! Мол_чи... я за_прещ_аю... Ах, молчи!

Подобная манера вскоре будет типичной для опер итальянских веристов и Пуччини, только взрывы чувств у них более темпераментны и страстны. Во Франции же такая трактовка вокальной партии была усвоена многими композиторами конца XIX и начала XX века.

Но вернемся к 70-м годам.

Неожиданно завоеванное признание окрылило Массне. Его произведения часто исполняются в концертах («Живописные сцены»,

«Драматические сцены», увертюра «Федра», «священная драма» «Ева» и другие), а «Гранд опера» ставит оперу «Король Лахорский» (1877, из индийской жизни; фоном служат религиозные распри). Вновь большой успех: Массне увенчан лаврами академика — в 36 лет он становится членом Института Франции, а вскоре и профессором консерватории.

Однако в «Короле Лахорском», равно как и в позже написанной «Эсklarмонде» (1889), еще много от рутины «большой оперы» — этого давно исчерпавшего свои художественные возможности традиционного жанра французского музыкального театра. Полностью Массне обрел себя в своих лучших произведениях — «Манон» (1881—1884) и «Вертер» (1886, премьера состоялась в Вене в 1892 году).

Так к 45 годам Массне добился желанной славы. Но, продолжая работать с прежней интенсивностью, на протяжении последующих 25 лет жизни он не столько расширял свой идейно-художественный кругозор, сколько применял к разным оперным сюжетам ранее разработанные им театральные эффекты и средства выразительности. И несмотря на то, что премьеры этих произведений обставлялись с неизменной помпой, большинство из них заслуженно забыто. Четыре оперы представляют все же несомненный интерес: «Таис» (1894, использован сюжет романа Анатоля Франса), по тонкости мелодического рисунка приближающаяся к «Манон»; «Наваррка» (1894) и «Сафо» (1897), отражающие веристские влияния (последняя опера, в которой немало страниц волнующей, правдивой музыки, написана по роману Альфонса Доде, сюжетно близкому «Даме с камелиями» Дюма-сына, а тем самым и «Травиате» Верди); «Дон-Кихот» (1910), где в исполнении заглавной роли потрясал слушателей Шаляпин.

Массне умер 13 августа 1912 года.

В течение 18 лет (1878—1896) он вел класс композиции в Парижской консерватории, воспитав многих учеников. Среди них позже приобретшие во Франции известность композиторы Альфред Брюно, Гюстав Шарпантье, Флоран Шмитт, Шарль Кёклен, классик румынской музыки Джордже Энеску и другие. Но даже те, кто не обучался у Массне (например, Дебюсси), испытали воздействие его нервно-чувствительного, гибкого по выразительности ариозно-декламационного вокального стиля.

2

Сюжет оперы «Манон» заимствован из повести аббата Прево, где рассказывается о трогательном и печальном романе бедного юноши — студента де Грие, который хотел посвятить себя служению церкви, и легкомысленной девицы, погубившей себя (ее именем названо это произведение). Фоном служат красочные картины французской городской жизни XVIII века. Место действия разнообразно: двор гостиницы с ее суетой — в I акте, скромная комната де Грие — во II, площадь Парижа с праздничной уличной толпой и, как контраст, внутренность духовной семинарии — в III; игорный дом и порт в городе Гавре — в IV акте⁴¹. Весь этот фон выписан свежо, колоритно, особенно действенны хоры III акта (эта сцена на парижской площади оказала прямое воздействие на драматургию II акта оперы Пуччини «Богема»). Но в центре оперы — двое влюбленных.

Образ Манон зарисован преимущественно пастельными красками, хрупкими мелодическими линиями, в которых речитативы, проникнутые разговорными интонациями, объединены с краткими напевными фразами (см. пример 210). Таково первое ариозо (B-dur) «Как объяснить вам, я не знаю» — выход Манон: запинаящаяся, несмелая речь передана при помощи частых пауз, постоянной смены оттенков, темпа, склада мелодики — речитативно-разговорной и мелодически-распевной. Второе ариозо (h-moll) — жалоба Манон — более разнообразно по настроению, вследствие чего богаче и в модуляционном отношении, но сохраняются те же мелодико-интонационные принципы построения. Кульминация I акта — любовный дуэт Манон и де Грие, хорошо оттеняемый вторжением массовой сцены.

В следующем акте характеристики героев развиваются в двух дуэтах. Опорными устоями второй развернутой диалогической сцены служат ариозо Манон и приобретающая известность ария — грезы де Грие, наделенные светлой, мечтательной мелодией, которую словно обволакивает непрерывно текущее оркестровое сопровождение (пример 212).

⁴¹ Содержание изложено по современной, четырехактной редакции; прежде опера имела пять актов.

212 *Andante* Грезы де Грие

p

Вижу я как на . я . ву... вон

там... дом с са . дом те . ни... стым

Вершина оперы — дуэт 2-й картины III акта («В духовной семинарии Св. Сульпиция»). В мастерски построенной сцене запечатлен большой диапазон чувств: Манон стремится вновь завоевать любовь де Грие. В начале дуэта юноша непреклонен — звучат решительные интонации; это лейтмотив де Грие, неоднократно повторенный в опере, характер его резко отличен от склада речей Манон. Но де Грие не в силах устоять перед соблазном — его вокальная партия насыщается интонациями Манон, ее гибкими декламационно-певучими фразами, а вся «сцена обольщения» скрепляется все более усиливающимся звучанием лейтмотива страсти (лейтмотив этот замыкал и дуэт I акта).

Упомянем, наконец, полное отчаяние ариозо де Грие «Манон, ты мой кумир» (1-я картина IV акта) и заключительный дуэт, также решенный в духе диалогической сцены. В сочетании небольших ариозо и развернутых сцен-диалогов заключается одна из особенностей оперной драматургии Массне.

В «В е р т е р е», по сути дела, применены те же принципы. Но сюжет здесь иной, и соответственно изменилось соотношение действующих сил драмы.

Содержание для своей оперы композитор почерпнул в знаменитом романе Гёте «Страдания молодого Вертера», где показана трагическая судьба страстно мятущегося юноши, гибнущего в тисках самодовольно-мещанского общества Германии конца XVIII века. Бурным протестом против духовной ограниченности этого общества проникнут гётевский роман. Но Массне воспользовался лишь его сюжетной канвой, все свое внимание сосредоточив на любовной драме Вертера — человека чистого сердца, потерявшего надежды на счастье с Шарлоттой — женой своего друга. В идиллических тонах обрисованное бытовое окружение служит словно рамкой для изображения простых и трогательных чувств влюбленных.

Герой романа Гёте в минуту просветления говорит: «В душе моей царит удивительная ясность, подобная нежному утру весны». Именно эта нежно-весенняя атмосфера лучше всего передана в опере Массне. И хотя в центре ее стоит Вертер, в музыке незримо главенствует мягкий, женственный облик Шарлотты.

Вновь, как и в «Манон», основным средством характеристики служат ариозо, выдержанные в каком-либо одном настроении, и богатые психологическими оттенками сцены-диалоги. Так, в I акте возникает ряд ариозных высказываний Вертера (наиболее развернутое — «О природа, ты так прекрасна»), которые вплетаются и в его дуэт с Шарлоттой, замыкающий I акт:

213 *Très modéré* Ариозо Вертера (I акт)

О при - ро - да, ты так пре - крас - на, над ве - ка - ми
и про - стран - ством власт - на... Я пред то - бой с тос - кой не
яс - ной тво - им ве - ли - чьем весь о - слеп - лен.

Аналогично драматургическое значение дуэта II акта, но идиллия сменяется драмой: начиная с ариозо Вертера «Я знал бы обладанье» (пример 214) музыка проникается сдерживаемой страстностью, нервной патетикой, возгласами отчаяния, тем самым предвосхищая кульминацию оперы — дуэт III акта.

214 [Agité et passionné] Ариозо Вертера (II акт)
très vibrant et ému

Я знал бы об . ла . да . нье пре .
- крас . ней . шим со . зда . ни . ем, что Бог лишь все . мо .
- гу . щий мог од . наж . ды со . тво . рить!

Этот акт эмоционально наиболее действен⁴². Драматизмом насыщен монолог Шарлотты и диалогическая сцена, объединенная повторяющимися то в оркестре, то в голосах своего рода рефренами; здесь содержится и вдохновенный романс Вертера («Строфы Оссиана») «О, не буди меня», завоевавший на концертной эстраде широкую популярность:

215 [Lent] Романс Вертера (III акт)
p

О, не бу . ди ме . ня, ды . ха . ни . е вес .
- ны, о, не бу . ди ме . ня,

3

Цельность лирико-драматического выражения, искренность, правдивость в передаче трепетных чувств — таковы достоинства опер Массне, ярче всего выявленные в «Вертере» и «Манон». Одна-

⁴² Акт имеет две картины; их разделяет оркестровая интермедия «Ночь перед Рождеством», музыка которой психологически подготавливает грядущую катастрофу — самоубийство Вертера. В некоторых постановках последняя картина дается как самостоятельный, IV акт.

ко композитору часто не хватало мужественной силы в передаче жизненных страстей, драматических ситуаций, конфликтного содержания, и тогда некоторая изысканность, подчас салонная слащавость прорывались в его музыке.

К 90-м годам любимый жанр Массне исчерпал себя. Начинает сказываться воздействие итальянского оперного веризма (в том числе и в творчестве самого Массне). Во французском музыкальном театре активнее утверждается современная тематика. Показательны в этом плане оперы Альфреда Брюно («Мечта» по роману Золя, 1891; «Осада мельницы» по Мопассану, 1893, и другие), не лишённые черт натурализма, и особенно опера Шарпантье «Луиза» (1900), в которой дано во многом удачное, хотя и несколько расплывчатое, недостаточно драматичное изображение картин современной парижской жизни.

Постановка в 1902 году оперы Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» открывает новый период в музыкально-театральной культуре Франции — главенствующим стилевым направлением становится импрессионизм.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МАССНЕ

О п е р ы (всего 25)⁴³

- «Бабушка», либретто Адени и Гранвалле (1867)
- «Кубок Фульского короля», либретто Галле и Бло (1867)
- «Дон Сезар де Базан», либретто д'Эннери, Дюмануа и Шантепи (1872)
- «Король Лахорский», либретто Галле (1877)
- «Иродиада», либретто Милле, Гремона и Замадини (1881)
- «Манон», либретто Мельяка и Жилля (1881—1884)
- «Вертер», либретто Бло, Милле и Гартмана (1886, премьера — 1892)
- «Сид», либретто д'Эннери, Бло и Галле (1885)
- «Эсklarмонда», либретто Бло и Гремона (1889)
- «Маг», либретто Ришпена (1891)
- «Таис», либретто Галле (1894)
- «Портрет Манон», либретто Буайе (1894)
- «Наваррка», либретто Кларети и Кена (1894)
- «Сафо», либретто Кена и Бернеда (1897)

⁴³ За исключением опер «Манон» и «Вертер», в скобках указаны только даты премьер.

- «Золушка», либретто Кена (1899)
«Гризельда», либретто Сильвестра и Морана (1901)
«Жонглер Богоматери», либретто Лена (1902)
«Херувим», либретто Круассе и Кена (1905)
«Ариадна», либретто Мендеса (1906)
«Тереза», либретто Кларети (1907)
«Вакх», либретто Мендеса (1910)
«Дон-Кихот», либретто Кена (1910)
«Рим», либретто Кена (1912)
«Амадис», либретто Кларети (посмертно)
«Клеопатра», либретто Пайена (посмертно)

Другие музыкально-театральные и
кантатно-ораториальные произведения

- Музыка к трагедии Эсхила «Эриннии» (1873)
«Мария Магдалина», священная драма Галле (1873)
«Ева», священная драма Галле (1875)
«Нарцисс», античная идиллия Коллена (1878)
«Дева непорочная», священная легенда Гранмужена (1880)
«Карильон», мимическая и танцевальная легенда (1892)
«Земля обетованная», оратория (1900)
«Стрекоза», балет (1904)
«Испания», балет (1908)

Симфонические произведения

Сюиты

- «Помпея» (1864)
Первая сюита (1865)
Вторая сюита («Венгерские сцены») (1871)
Третья сюита («Драматические сцены», по Шекспиру) (1873)
Четвертая сюита («Живописные сцены») (1874)
Пятая сюита («Неаполитанские сцены») (1876?)
Шестая сюита («Феерические сцены») (1879)
Седьмая сюита («Эльзасские сцены») (1881)

Увертюры

- Концертная увертюра (1864)
«Федра» (1873)
«Брюмер» (1899)

Помимо того, множество различных произведений для фортепиано, около 200 романсов (Интимные песни, Пасторальная поэма, Поэма зимы, Поэма апреля, Поэма октября, Поэма любви, Поэма воспоминаний и др.), произведения для камерно-инструментальных ансамблей.

Л и т е р а т у р н ы е п р о и з в е д е н и я

«Мои воспоминания» (1912)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Кремлев Ю. Жюль Массне. М., 1969.

Тьерсо Ж. Жюль Массне, Эрнест Рейе, Лео Делиб // Французская музыка второй половины XIX века. М., 1938. С. 57—70.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЧЕХИИ

ВВЕДЕНИЕ

Исторические судьбы чешского народа. Движение будителей. Расцвет национальной культуры к середине XIX века. Народные песни и танцы. Композиторы — предшественники Сметаны

1

В 1620 году Чехия пережила величайшую национальную катастрофу: потерпев поражение в битве при Белой горе (близ Праги), страна потеряла государственную независимость. На протяжении трех столетий — вплоть до XX века — она была закабалена австрийской империей Габсбургов¹.

«Белогорской трагедией» назвал народ эту годину бедствий. Наступила «эпоха тьмы». Экономический и культурный рост Чехии оказался надолго задержанным: она задыхалась в тисках феодально-католической реакции. Страна, лишенная прав на национальное самоопределение, подверглась насильственной германизации. Государственным языком был объявлен немецкий — только на нем изъяснялись в правительственных и культурных учреждениях, в школах и университетах. Любые официальные документы, даже записи актов о рождении и смерти, писались по-немецки. Чешская национальная культура сохранялась лишь в недрах народных, особенно в среде крестьянства, свято чтившего память о легендарном

¹ Об империи Габсбургов см. подробнее в главе, посвященной музыкальной культуре Австрии.

прошлом родины и ее мудрых правителях, о славных гуситских войнах².

В этой тьме с конца XVIII века, однако, забрезжил свет. Словно после долгой спячки, пробудилось национальное самосознание чехов. Деятели этого культурного движения были прозваны *будителями*. Несмотря на все препятствия и ограничения, чинимые австрийскими правителями, «будительство» охватило широкие круги чешской общественности. С каждым новым историческим периодом размах культурного движения становился все мощнее. Его образovali три последовательно развившиеся волны.

Первый период охватывает примерно 50 лет — с 70-х годов XVIII века до 1820-х годов. Выдвигается плеяда просветителей — историков, филологов, археологов, возродивших интерес к прошлому родины, к художественным ценностям ее культуры, к народному творчеству. Среди них крупнейший чешский филолог и историк литературы Йозеф Д о б р о в с к и й (1753—1829) и замечательный знаток чешского языка, опубликовавший пятитомный чешско-немецкий словарь, Йозеф Ю н г м а н (1773—1847).

Будителям удалось многого добиться в утверждении национальной культуры. Назовем самые существенные достижения:

1784 — создано Королевское общество наук, ставившее себе целью изучение истории Чехии и природы родной страны;

1792 — открыта кафедра чешского языка в Пражском университете;

1796 — организована Академия художеств;

1798 — в Немецком театре в предпраздничные дни даются спектакли чешских авторов (но еще только на немецком языке!);

1811 — открыта консерватория в Праге (вначале здесь обучались только исполнители);

1812 — силами любителей в пражском Сословном театре раз в неделю начинают даваться спектакли на чешском языке;

² Гуситские войны (1419—1434) — мощное антикатолическое и антифеодалное движение в Чехии; оно началось как отклик на казнь выдающегося деятеля реформации Яна Гуса. Умеренное крыло этого движения составляли так называемые *чашники*, выражавшие интересы горожан, тогда как *табориты* — представители революционного крестьянства — призывали к полному уничтожению феодального строя. Германский император и Папа Римский организовали пять крестовых походов против Чехии; под водительством Яна Жижки, а после его смерти — Прокопа Большого гуситы победили своих врагов. Но измена чашников впоследствии привела к прекращению гуситских войн.

1823 — поставлены первые оперы на чешском языке;

1830 — основана пражская Органная школа (в ней обучались не только органисты, но и композиторы).

В следующие десятилетия — с 1820-х годов по 1848-й — множатся ряды будителей — блестящих ученых, публицистов, писателей.

Франтишек П а л а ц к и й (1798—1876) выпустил пятитомную «Историю чешского народа». Писатель и ученый Вацлав Г а н к а (1791—1861) явился автором так называемой «Краледворской рукописи» — в ней воспеты подвиги чешских богатырей³. Другой крупный писатель, убежденный пропагандист и вдохновенный переводчик произведений русских поэтов Франтишек Ладислав Ч е л а к о в с к и й (1799—1852) издал сборники восточно-славянских и чешских народных песен⁴. Историк и филолог Павел Йозеф Ш а ф а р и к (1795—1861) написал капитальные работы о славянских языках и отечественной культуре; особенно известен его труд «Славянские древности» и шесть выпусков публикаций «Памятники старочешской литературы». Ян Коллар (1793—1852) — автор поэмы «Дочь Славы», призывающей славян к единству, издал словацкие песни. В 40-х годах вышли из печати три тома издания «Чешские народные песни», материал которого был собран выдающимся поэтом Карелом Яромиром Э р б е н о м (1811—1870); к неисчерпаемому художественному богатству, заключенному в этих томах, и поныне обращаются музыканты. Еще более важным событием явилась публикация в 1853 году сборника баллад Эрбена под названием «Букет из народных повестей».

Широкое возрождение интереса к национальному языку и народному творчеству Чехии, к ее истории дало свои плоды: пришло время, когда будительское движение выдвинуло из своих рядов замечательных писателей и поэтов. Их творчество сначала проходило под знаком романтизма, но революционная волна 1830 года

³ Долгое время эта «рукопись», якобы разысканная Ганкой в 1819 году, считалась подлинным образцом народной поэзии. Как ныне установлено, он стилизовал в патриотических целях древнечешские эпические и лирические песни, выдав свое творчество за народное. Но созданные им легендарные образы впоследствии приобрели поистине всенародную популярность. Многие чешские композиторы увековечили их в своей музыке.

⁴ Ч е л а к о в с к и й — автор популярной песни «Ты брат наш», которая примерно до 40-х годов XIX века имела значение патриотического гимна.

(с особым вниманием и сочувствием чехи наблюдали за развитием событий в Польше) укрепила черты критического реализма, усилила значение социальной проблематики. Это отразилось в произведениях «отца чешской драматургии» Йозефа Каетана Т ы л а (1808—1856). В ряде его пьес воссозданы картины народных восстаний («Кровавый суд, или Крутногорские рудокопы», «Ян Гус»); в других обрисованы характеры простых людей («Фидловачка»), а нередко изображение быта опозитизировано элементами народно-сказочной фантастики («Волынщик из Стракониц»).

Поражение революции 1848 года приостановило расцвет реализма. Пятидневные кровавые баррикадные бои в Праге всколыхнули всю страну. Вскоре, однако, революционный порыв народа был смят. Вновь наступили тяжелые дни для чехов: целое десятилетие, с 1849 по 1859 год, длился период «баховской реакции» (этот период называется так по имени австрийского премьер-министра А. Баха).

Начиная с середины 50-х годов зреет новая, третья волна культурного обновления страны. Этому способствовали революционно-романтические стихи Й. В. Ф р и ч а, сатиры К. Г а в л и ч к а - Б о р о в с к о г о, повести и рассказы Божены Н е м ц о в о й (1820—1862; ее лучшее произведение — автобиографическая повесть «Бабушка», 1855). В центре внимания поэтов и писателей — изображение богатства духовного мира чешского народа, его борьбы за национальную и социальную свободу.

Решающий поворот наступает в 1859 году, когда поколебались устои австрийской империи Габсбургов, потерпевшей поражение в войне с Пьемонтом (Италией) и Францией, пало правительство Баха. Народу Чехии предоставляются некоторые демократические свободы, что способствует еще более мощному подъему отечественной культуры.

Три классика чешского искусства возглавляют этот период: в литературе — Ян Н е р у д а (1834—1891), в живописи — Йозеф М а н е с (1820—1871), в музыке — Бедржих С м е т а н а. Младшие соратники выступили вместе с ними: поэт Витезслав Г а л е к, писатели Святоплук Ч е х и Алоис Й и р а с е к, художник Миклаш А л е ш, композиторы Антонин Д в о р ж а к и Зденек Ф и б и х.

2

В «эпоху тьмы» среди всех видов искусства лишь музыка продолжала свидетельствовать о неугасаемых духовных силах народа. Именно с этого времени, с конца XVII и в XVIII веке, повсеместно становятся известными имена чешских музыкантов, ибо многие из них были вынуждены работать на чужбине. Так возникает чешская музыкальная эмиграция, наметившаяся еще в средневековье, ставшая типичным, массовым явлением в XVII и XVIII веках, продолжавшаяся и в XIX веке. Частично ослабив культурные силы внутри страны, чешская эмиграция стимулировала общее развитие европейской культуры, особенно в Австрии и южных областях Германии, а также в Италии и Франции, России и Польше.

Одновременно в самой Чехии возрастает роль сельских учителей музыки — канторов (регентов), в творчестве и исполнительской деятельности которых укреплялось национальное самосознание народа. В этой провинциальной среде вырабатывались и крепились черты чешского классицизма, который оказал большое влияние на формирование венского классического стиля.

Известный чешский музыковед Вл. Гельферт справедливо указывал: «Не уяснив себе роль чешской музыки XVIII века, мы не сможем понять и весь генезис европейского музыкального классицизма. Войдя в европейскую музыкальную жизнь, чешская музыка оказала на нее известное влияние двумя путями: во-первых, характером творчества чешских композиторов у себя на родине, а во-вторых — творчеством тех чешских музыкантов, которые, покинув свою родину, творили за ее границами»⁵.

Рост будительского движения в Чехии с конца XVIII века благотворно отражается и на музыкальной жизни страны. Недаром Моцарт, оскорбленный равнодушным отношением к себе венской аристократии, воскликнул: «Мои пражане понимают меня!..» С начала нового, XIX века Прага приобретает значение крупного музыкального центра. Открытие консерватории в 1811 году, пребывание

⁵ В области симфонической музыки наиболее известны Франтишек Вацлав Мича и мангеймцы (Я. Стамиц, Ф. Рихтер и другие), в области органной — Богуслав Матей Черногорский, Норберт Сегер, фортепианной — родоначальник чешской пианистической школы Франтишек Ксавер Душек; в сфере театральной (оперной) музыки — Йозеф Мсливечек, Йиржи Антонин Бенда.

здесь в течение четырех лет (1813—1817) будущего автора «Волшебного стрелка» Вебера на посту главного дирижера оперного театра, гастрольные знаменитых иностранных артистов, особенно в 30—40-х годах (Берлиоза, Листа, Клары и Роберта Шумана), — все это привело к упрочению славы Праги.

Способствовала этому и деятельность чешских композиторов, творчество которых развивалось на пути от классицизма к романтизму. Таковы виднейший представитель чешской фортепианной школы Ян Ладислав Дусик (1760—1812), с огромным успехом концертировавший по всей Европе, — он может считаться прямым предшественником Шопена; Вацлав Ян Томашек (1774—1850) — плодовитый композитор, крупнейший музыкальный авторитет Праги, учитель многих пианистов и композиторов (среди них А. Дрейшок, Ю. Шульгоф, Б. Киттль и другие); Ян Вацлав Боржисек (1791—1825), также один из учеников Томашека, в своих фортепианных миниатюрах отчасти предвосхитивший Шуберта⁶.

При всей талантливости этих композиторов и значительности их деятельности, самобытная национальная струя проявлялась в их произведениях все же недостаточно отчетливо и непосредственно. Конечно, музыка в той или иной мере выдавала национальную принадлежность автора, но она еще не отражала всего своеобразия и богатства песенно-танцевальной культуры чешского народа. А богатство это поистине неисчерпаемо! Вкратце охарактеризуем его. (Имеется в виду чешская, но отчасти и моравская, и словацкая музыка.)

3

«В музыке — жизнь чехов», — говорил Сметана. И действительно, с древнейших времен, непрерывно обновляясь, музыка играла исключительно важную роль в быту, в труде и в борьбе чешского народа за свою свободу.

Наиболее старые записи народных песен относятся к XV — XVI векам. Уже тогда определились национальные черты их музыки: подвижный склад, связь с танцем, распевность, сочетающаяся

⁶ Многие известные чешские композиторы хотя и жили в Вене, но не порывали связи с родиной — это, в частности, В. Йировец (Гировец), Я. Ванъхаль, Л. Кожелух, П. Враницкий.

с остротой ритмики⁷. Характерно также сочетание двухдольных и трехдольных ритмов либо чередование двутактов, трехтактов или пятитактов, иначе говоря, отсутствие метрической квадратности, столь свойственной, например, немецкой песенности⁸. Указанные черты типичны прежде всего для семейно-бытовых, любовных, отчасти обрядовых песен.

Эпос появился в Чехии сравнительно поздно; гуситские войны послужили поводом к его созданию. В это время, указывает крупнейший чешский ученый академик Зденек Неedly, песня «стала опорой народной борьбы за вольность и свободу. Наступила героическая пора чешской песни».

Мелодиям гуситских песен присуща тяжелая маршевая поступь, суровая монолитность образа. Таков, например, боевой гимн таборитов «Кто вы, Божьи воины»:

216 Таборитский гимн "Кто вы, Божьи воины"



Звучание этого гимна в устах чешских патриотов устрашало и наемные войска немецких князей, пытавшиеся подавить гуситское движение, и турецкие полчища, вторгшиеся в 20-х годах XVI века

⁷ В музыкальных особенностях песни, естественно, отразились особенности чешского языка. Следует отметить, что своеобразное звучание чешской речи во многом определяется наличием кратких и длинных гласных (последние примерно вдвое дольше). Долгота не зависит от ударения: ударный слог всегда первый, а долгими бывают как ударные, так и безударные гласные. Отсюда непривычный для русского уха и столь характерный для чешского языка случай, когда в первом слоге гласный ударный, а во втором — долгий (именно так произносится, например, фамилия Дворжак). Долгота гласных придает чешской речи особую певучесть, а взаимодействие качеств ударности — безударности и долготы — краткости обуславливает яркость ритмики.

⁸ См. подробнее о чешской народной песне XV — XVI веков: Грuber P. И. Всеобщая история музыки. М., 1965. Ч. 1. С. 372—375.

в Европу, и — спустя четыре столетия — гитлеровцев, намеревавшихся закабалить Чехословакию.

Новый важный этап в развитии чешской песенности связан с периодом национального возрождения, возглавленного будителями. Особое значение приобретает танец как выражение чувства оптимизма, уверенности в своих силах, неукротимости духа. Именно теперь происходит более живой обмен культурным опытом между городом и деревней, и тем самым новые черты вносятся в бытовые танцы. Очень интенсивно эти процессы развиваются в первой четверти XIX века.

Сохранилась память о плясках военных, торжественно-поминальных, обрядовых. Традиции последних восходят к языческим временам. Встречаются пляски игровые и хороводные (*коло*); содержание и форма их весьма разнообразны.

В обряде старинной чешской свадьбы пляски, сопровождаемые пением, играют ведущую роль. Торжественно справляется, как и у ряда других славянских народностей, время зимнего равноденствия — мясопуст, то есть масленица, в дни которой исполняются игровые танцы карнавальных шествий, ряженья и молодечества (их названия: *медведь*, *дятел*, *трубочист* и т. п.).

Богаты подобными танцами и весенние обряды. Таковы *майские пляски* (вокруг майки — украшенного дерева) или *фидловачка* — славление весны в песенно-танцевальной театрализованной форме. С давних пор фидловачка являлась праздником сапожного цеха, на что указывает само название танца («фидловачка» по-чешски значит «лощило» — этот сапожный инструмент служил эмблемой цеха). Известен и осенний обрядовый танец *сламник*.

В отличие от обрядовых плясок, семейно-бытовые танцы сильнее подверглись изменению, обусловленным развитием народной жизни. Но еще и поныне в Чехии очень популярны круговые танцы, именуемые *до колечка*:

До колечка

217 Allegro

Нескончаемым потоком здесь льется одна песня за другой на основе неизменной ритмической фигуры, в то время как круг танцующих все более ширится...

Городская танцевальная культура развивалась одновременно с деревенской, и к 30—40-м годам прошлого века в Чехии не было

существенных различий между тем, что и как танцевалось в деревенском или городском демократическом быту. Это также одна из отличительных особенностей национальной чешской культуры.

Сословные балы, на которые не допускалась народная музыка, уступили место общедоступным танцевальным вечерам. Последние проводились с большим патриотическим воодушевлением и именовались «чешскими балами». Показателен также интерес крупнейших деятелей национальной культуры к отечественному танцу. В произведениях Божены Немцовой есть немало поэтичных страниц, посвященных описанию плясок в чешской деревне. А пламенный борец за свободу родины, поэт, писатель, публицист Ян Неруда принимал самое непосредственное участие в популяризации и распространении народных танцев в Праге.

Растущий интерес к бытовой танцевальной культуре способствовал созданию большого количества инструментальных ансамблей. (Например, в 30-х годах одна только Прага имела 30 танцевальных оркестров, не считая военных ансамблей духовых инструментов.)

В течение недолгих лет в Чехии выдвинулась значительная плеяда композиторов — авторов танцевальной музыки. Среди них Я. Прохазка, Й. Лабичкий, В. Гутманталь, П. Весельский, Ф. Гильмар и другие. Часто названия их танцев были призваны возбуждать патриотические чувства чехов: «Волны Влтавы», «Голос Бланика», «Сон Жижки», «Далибор», «Эхо чешских лугов». Правда, случалось и так, что малосодержательная бальная музыка того или иного танца не соответствовала его названию, но в некоторых произведениях народное начало проступало отчетливо.

Одним из наиболее ярких национальных достижений в обновленной чешской танцевальной культуре XIX века является *полька*.

Вот такая это полька!
Есть ли в мире лучше танец,
Чтоб глаза зажег о звезды,
Чтобы с роз сорвал румянец?
У нее в крови веселье
И горит и не сгорает,
И задор неугомонный
Каждой жилкою играет! —

писал Ян Неруда в своей знаменитой «Балладе о польке».

Мелодико-ритмические истоки польки встречаются в разных народных танцах — например, *нимре*, *мадере* (пример 218).

218

Allegro

Мадера



Но популярность польки возрастает с середины 30-х годов XIX века. Отныне ее называют выражением национального духа чехов и ее музыке придают исключительное многообразие оттенков содержания — от героики до лирики⁹. Так поступал Сметана, который был подлинным поэтом польки.

Известно пристрастие чешского народа к танцевальным движениям быстрого, стремительного характера. Двухдольный размер хорошо этому соответствует. Наиболее показательна в данном отношении *скочна*, в которой подскок еще более подчеркивает бодрость, живость танца:

219

Vivace

Скочна



К ней примыкают танцы *обкрочак*, *дунак*, *кватик* (то есть галоп) и другие.

Трехдольные танцы менее популярны в Чехии. Выделяется лишь *соуседска*. В противовес быстрым, молодежным, это танец «соседский» — солидных, пожилых людей (хотя его исполняет и молодежь). По своему характеру он близок баварскому дрейеру или австрийскому лендлеру:

220

Moderato

Соуседска



⁹ Зденек Неedly считает несостоятельными попытки филологического выведения слова «полька» из чешского «пулька», что означает «полшага», и связывает его происхождение с тем интересом к страданиям братского славянского народа, который пробудился в Чехии в связи с польским восстанием 1830—1831 годов.

Своеобразную группу образуют танцы, именуемые *матениками* (возникли в XVII—XVIII веках). Наименование это произошло от чешского слова «mateni», что значит «путаница», «беспорядок». Это танцы, в которых вольно и затейливо совмещаются четные и нечетные размеры, нередко создавая сложные переменные ритмы с прихотливо выделенными акцентами. Самый популярный матеник — *фуриант* (в переводе — «гордец»):



Сначала танец имел юмористический оттенок — служил пародией на зажиточного крестьянина, позднее стал выражением удалства, молодечества. Велика роль фурианта в музыке Дворжака, который трактовал его по-новому, как средство воплощения героического духа вольнолюбия, искони присущего потомкам легендарных гуситов.

4

Национальное богатство песенно-танцевальной культуры чешского народа приобрело широчайшее признание и распространение в 20—40-х годах. Интерес к ней непрерывно возрастал. Перед отечественными композиторами самой жизнью была выдвинута первоочередная задача интонационного обновления всего строя музыкальной речи, приближения ее к народным истокам. Это сознавали лучшие деятели второго периода «будительства», хотя нередко им еще не хватало творческих сил для передачи больших патриотических идей.

Основное внимание теперь уделяется опере, позволяющей обращаться к самым широким кругам населения. «Ни о чем другом мы не можем говорить, как только о чешской опере», — писал в 20-х годах Челаковский. И другие будители (драматурги Хмеленский, Махачек, Штепанек) страстно спорили о путях развития национального оперного искусства.

Сначала были переведены на чешский язык популярные произведения иностранных композиторов — Моцарта, Керубини, Россини, Вебера. С каким удовольствием чешские певцы пели их уже не на немецком, а на своем родном языке! Но вскоре настало время,

когда они смогли участвовать в музыкальных спектаклях, где и сюжет и музыка были чешскими: в 1826 году состоялась премьера первой такой оперы — «Дротарь»¹⁰, автором которой был дирижер и композитор Шкroup.

Вся жизнь Франтишека Шкroupа (1801—1862) связана с пражским музыкальным театром: с 1827 года он начал дирижировать оперными спектаклями, а затем в течение 20 лет (1837—1857) был здесь главным дирижером, зарекомендовав себя в качестве передового музыканта (в частности, он ставил оперы Вагнера). Шкroup эпизодически дирижировал и симфоническими концертами; большим событием явилось исполнение под его руководством Девятой симфонии Бетховена.

Под воздействием будительских идей Шкroup стремился воплотить образы простых чешских людей, а для их музыкальной обрисовки использовал бытующие народно-песенные и танцевальные интонации и ритмы. Его первые театральные произведения задуманы в духе популярных зингшпилей. Лучшие песни и куплеты из них получили широкое распространение, особенно же — песня бродячего слепого музыканта Мареша из пьесы «Фидловачка» (1834); песня эта впоследствии стала чешским национальным гимном, сохранив свою популярность по сей день:

222

Moderato

Песня Мареша



Где родина моя?
Шум воды в лугах зеленых,
Гул лесов на горных склонах,
Зацвели сады весной,
Всюду словно рай земной!
Это чешская земля,
Это родина моя!

Где родина моя?
Знаешь ли ты край обильный,
Дух в здоровом теле сильный,
Край, где злу наперекор
Ясным мыслям есть простор?
Чехов славная семья —
Это родина моя!

¹⁰ *Дротари* — бедные бродячие словаки, торговавшие различными изделиями из проволоки.

«Фидловачке», музыка которой насыщена звучанием народных песен, предшествовали патриотические оперы на легендарные сюжеты, заимствованные из «Краледворской рукописи», — «Олдржих и Божена» (1828) и «Либушин суд» (1835, вторая редакция — 1850). Но оба эти произведения оказались неудачными. Не оставили заметного следа в истории чешской музыки и другие сочинения ШкROUPA (всего им написано 8 опер).

Операм ШкROUPA свойственно, казалось бы, непреодолимое противоречие: в рамках бытовых ситуаций, позволявших, даже более того — требовавших использования народных напевов, композитор говорил на своем родном языке. Но как только он пытался передать драматические или, тем более, возвышенно-патетические идеи, его средства выражения становились недостаточными; тогда сказывалось воздействие других национальных культур, которые к тому времени добились более значительных результатов в оперном жанре. Этим противоречием, характерным для начальных этапов развития и ряда других европейских школ, явственно отмечено творчество ШкROUPA: в «Дротаре» и «Фидловачке» он предстает более смелым художником, нежели в остальных своих произведениях, где подпадает под воздействие итальянской или немецкой оперной мелодики.

Должен был явиться национальный гений, который сумел бы сплавить воедино фольклорное, народно-бытовое и возвышенно-патетическое начало. Имя этого гения — Сметана.

БЕДРЖИХ СМЕТАНА (1824—1884)

*Сметана — основоположник чешской классики.
Его достижения в области национального оперного
искусства и программного симфонизма*

Сметана утверждал и страстно отстаивал высокие национальные художественные идеалы в трудных общественных условиях, в полной драматизма жизненной схватке. Всю свою кипучую деятельность — гениального композитора, пианиста, дирижера и музыкально-общественного деятеля — он посвятил прославлению родного народа.

Жизнь Сметаны — творческий подвиг. Он обладал неукротимой волей и упорством в достижении поставленной цели и наперекор всем житейским невзгодам сумел полностью осуществить свои замыслы. А замыслы эти были подчинены одной главной идее: помочь музыкой чешскому народу в его героической борьбе за свободу и независимость, вселить в него чувство бодрости и оптимизма, веру в конечную победу правого дела.

Сметана справился с этой трудной, ответственной задачей, ибо находился в гуще жизни, активно откликался на социально-культурные запросы современности. Своим творчеством, равно как и общественной деятельностью, он способствовал небывалому расцвету не только музыкальной, но шире — всей художественной культуры родины. Вот почему имя Сметаны священно для чехов, а музыка его, подобно боевому знамени, вызывает законное чувство национальной гордости.

Гений Сметаны раскрылся не сразу, а созрел постепенно. Революция 1848 года помогла композитору осознать свои общественные и художественные идеалы. Начиная с 1860-х годов, на пороге 40-летия Сметаны, его деятельность приобретает необычайно широкий размах: он возглавляет как дирижер симфонические концерты в Праге, руководит оперным театром, выступает как пианист, пишет критические статьи. Но главное — творчеством своим пролагает пути развития отечественного музыкального искусства. В его творениях отразилась неумная, наперекор всем препятствиям, тяга чешского народа к свободе.

В годы наивысшего творческого расцвета Сметану постигло несчастье, страшнее которого нет для музыканта: он внезапно оглох. Ему было тогда 50 лет. Испытывая тяжелые физические страдания, Сметана прожил еще 10 лет, которые провел в напряженном творческом труде.

Исполнительская деятельность прекратилась, однако творческая работа продолжалась с прежней интенсивностью. Как не вспомнить в этой связи Бетховена: ведь история музыки не знает других примеров, столь же разительных в проявлении величия духа художника, мужественного в несчастье!

Высшие достижения Сметаны связаны с областью оперы и программного симфонизма.

Как чуткий художник-гражданин, приступив в 1860-х годах к реформаторской деятельности, Сметана прежде всего обратился к опере, ибо именно в этой сфере разрешались актуальнейшие, зло-

бодневные вопросы становления национальной художественной культуры. «Основная и благороднейшая задача нашего оперного театра — развивать отечественное искусство», — говорил он. В его 8 оперных творениях отражены многие стороны жизни, представлены разнообразные жанры оперного искусства. Каждое из них отмечено неповторимыми чертами, но всем им присуща одна главенствующая черта: в операх Сметаны ожили образы простых людей Чехии и ее славных героев, мысли и чувства которых близки широким кругам слушателей.

Сметана обратился также к области программного симфонизма. Именно конкретность образов бестекстовой программной музыки позволила композитору донести до слушательских масс свои патристические замыслы. Крупнейший среди них — симфонический цикл «Моя родина», сыгравший огромную роль в развитии чешской инструментальной музыки.

Сметана оставил и множество других сочинений — для хора без сопровождения, фортепиано, струнного квартета и т. д. К какому бы жанру музыкального искусства он ни обращался — все, к чему прикасалась взыскательная рука мастера, расцветало как национально самобытное художественное явление, стоящее на уровне высоких достижений мировой музыкальной культуры XIX века.

Напрашивается сравнение исторической роли Сметаны в создании чешской музыкальной классики с тем, что сделал Глинка для русской музыки. Недаром Сметану называют «чешским Глинкой».

Жизненный и творческий путь. Годы юности. Влияние революции 1848 года на формирование мировоззрения Сметаны. Гётеборгский период. Возвращение на родину; активное участие в общественно-музыкальной жизни. Зрелый период творчества. Глухота. Последнее десятилетие

1

Бедржих Сметана родился 2 марта 1824 года в старинном городке Литомышль, расположенном в юго-восточной Чехии. Его отец служил пивоваром в графском имении. С годами семья росла, отцу приходилось искать более выгодных условий для работы, и он

нередко переезжал с места на место. Все это были также небольшие города, окруженные селами и деревнями, которые часто навещал юный Бедржих; жизнь крестьян, их песни и пляски были ему хорошо знакомы с детства. Любовь к простым людям Чехии он сохранил на всю жизнь.

Отец будущего композитора был незаурядным человеком: много читал, интересовался политикой, увлекался идеями будителей. В доме часто музицировали, сам он играл на скрипке. Неудивительно, что и у мальчика рано появился интерес к музыке, а прогрессивные идеи отца дали замечательные всходы в зрелые годы деятельности Сметаны.

С четырех лет Бедржих учился игре на скрипке, причем столь успешно, что через год принимал участие в исполнении гайдновских квартетов. Шести лет он выступил публично как пианист и тогда же пытался сочинять музыку. Обучаясь в гимназии, в дружеской среде он часто импровизировал танцы (сохранилась грациозная и мелодичная Луизина полька, 1840 год); усердно играл на фортепиано. В 1843 году Бедржих записал в своем дневнике горделивые слова: «С Божьей помощью и милостью я стану по технике Листом, по композиции Моцартом». Решение созрело: он должен целиком посвятить себя музыке.

Семнадцатилетний юноша переехал в Прагу, жил впроголодь: отец был недоволен сыном, отказал ему в помощи. Но Бедржих нашел себе достойного руководителя — известного педагога Йозефа Прокша, которому вверил свою судьбу. Четыре года занятий (1844—1847) были очень плодотворными. Формированию Сметаны как музыканта способствовало также то, что в Праге ему удалось послушать Листа (1840), Берлиоза (1846), Клару Шуман (1847).

К 1848 году закончились годы учения. Каков же их итог?

Сметана еще в юношеские годы увлекался музыкой бальных и народно-бытовых танцев: писал вальсы, кадрили, галопы, польки. Он находился, казалось бы, в русле традиций модных салонных авторов. Сказывалось и влияние Шопена, с его гениальным умением поэтически претворить танцевальные образы. К этому же стремился молодой чешский музыкант.

Он писал и романтические пьесы — своего рода «пейзажи настроений», подпадая под воздействие Шумана, отчасти Мендельсона. При этом у Сметаны была сильна классическая закваска. Он преклонялся перед Моцартом, а в своих первых крупных композициях (сонаты для фортепиано, оркестровые увертюры) опирался на

Бетховена. Но ближе всего ему был Шопен. И как пианист он часто играл его произведения, являясь, по отзыву Ганса фон Бюлова, одним из лучших «шопенистов» своего времени. А позже, в 1879 году, Сметана указывал: «Шопену, его произведениям, я обязан успеху, которым пользовались мои концерты, и с того момента, как я узнал и понял его сочинения, мне были ясны и мои творческие задачи в будущем».

Итак, в 24-летнем возрасте Сметана уже вполне овладел и композиторской и пианистической техникой. Ему надо было лишь найти применение своим силам, а для этого — лучше познать самого себя.

К тому времени Сметана открыл музыкальную школу, которая дала ему возможность кое-как существовать. Он стоял на пороге женитьбы (состоялась в 1849 году) — надо было подумать о том, как обеспечить будущую семью. В 1847 году Сметана предпринял концертную поездку по стране, однако она материально себя не оправдала. В самой Праге его знали и ценили как пианиста и педагога, но Сметана-композитор был почти совсем неизвестен. В отчаянии он письменно обратился за помощью к Листу, горестно вопрошая: «Кому может довериться художник, как не такому же художнику, каким является он сам? Богачи — эти аристократы — без сожаления смотрят на бедняка: пусть погибает с голоду!..» К письму Сметана приложил свои Шесть характеристических пьес для фортепиано.

Благородный пропагандист всего передового в искусстве, щедрый на помощь, Лист сразу же ответил дотоле неизвестному ему молодому музыканту: «Ваши пьесы я отношу к самым лучшим, глубоко прочувствованным и тонко разработанным среди всех, с которыми мне удалось познакомиться за последнее время». Лист способствовал тому, что эти пьесы были напечатаны (они опубликованы в 1851 году и помечены ор. 1). Отныне его моральная поддержка сопутствовала всем творческим начинаниям Сметаны. «Лист, — говорил он, — ввел меня в художественный мир». Но пройдут еще долгие годы, пока Сметане удастся добиться признания в этом мире. Толчком послужили революционные события 1848 года.

Революция окрылила чешского композитора-патриота, придала ему силы, помогла осознать те идейно-художественные задачи, которые настойчиво выдвигались современной действительностью. Свидетель и непосредственный участник бурных волнений, охвативших Прагу, Сметана в короткий срок написал Два революционных марша для фортепиано, Марш Пражского студенческого леги-

она, Марш национальной гвардии, Песню свободы для хора с фортепиано, Ликующую увертюру D-dur¹¹.

С этими произведениями в музыке Сметаны утверждается патетика, которая вскоре станет типичной для его трактовки свободолюбивых патриотических образов. На ее формирование заметное влияние оказали марши и гимны французской революции конца XVIII века, а также героика Бетховена. Сказывается, хотя и робко, воздействие чешской гимнической песенности, рожденной гуситским движением. Национальный склад возвышенной патетики, однако, отчетливо проявится лишь в зрелый период творчества Сметаны.

Его следующим крупным сочинением явилась Торжественная симфония E-dur, написанная в 1853—1854 годах и впервые исполненная два года спустя под управлением автора (это было его первое выступление как дирижера). Но при передаче более масштабных замыслов композитор еще не смог выявить всю самобытность своей творческой индивидуальности. Оригинальнее оказалась третья часть — скерцо в духе польки; оно позже часто исполнялось как самостоятельная оркестровая пьеса. Сметана вскоре сам осознал неполноценность своей симфонии и более к этому жанру не обращался. Его младший соратник Дворжак стал создателем чешской национальной симфонии.

Таковы были годы интенсивных творческих исканий. Они многому научили Сметану. Тем более тяготила его узкая сфера педагогики. К тому же омрачилось и личное счастье: он уже стал отцом четырех детей, но трое из них умерли в младенческом возрасте. Свои горестные думы, вызванные их смертью, композитор запечатлел в Фортепианном трио g-moll (1855), музыке которого присуща мятежная порывистость, драматизм и вместе с тем мягкая, национально окрашенная элегичность.

Жизнь в Праге опостылела Сметане. Он не мог в ней оставаться, когда в Чехии еще более сгустился мрак реакции. По совету друзей Сметана уехал в Швецию. Перед отъездом он наконец лично познакомился с Листом; затем, в 1857 и 1859 годах, посетил его в Веймаре, в 1865-м — в Будапеште, а Лист, в свою очередь, когда в 60—70-х годах приезжал в Прагу, всегда навещал Сметану. Так крепла дружба между двумя великими музыкантами — венгерским и чеш-

¹¹ Увертюра была исполнена под управлением Ф.Шкроупа в апреле 1849 года. «Это моя первая оркестровая композиция», — указывал Сметана в 1883 году; тогда же он ее переработал.

ским. Их сближали не только художественные идеалы: народы Венгрии и Чехии имели общего врага — австрийскую монархию Габсбургов.

2

Пять лет (1856—1861) Сметана находился на чужбине, живя по преимуществу в приморском шведском городе Гётеборге. Здесь он развил кипучую деятельность: организовал симфонический оркестр, с которым выступал в качестве дирижера, успешно концертировал как пианист (в Швеции, Германии, Дании, Голландии), имел много учеников. И в творческом отношении данный период был плодотворным: если 1848 год вызвал решительный перелом в мировоззрении Сметаны, то годы, проведенные за рубежом, способствовали укреплению его национальных идеалов и одновременно — росту мастерства. Можно сказать, что именно в этот период, тоскуя по родине, Сметана окончательно осознал свое призвание национального чешского художника.

В двух направлениях развивалась его композиторская работа.

С одной стороны, продолжались ранее начатые опыты по созданию фортепианных пьес, овеянных поэзией чешских танцев. Так, еще в 1849 году был написан цикл «Свадебных сцен», который много лет спустя сам Сметана охарактеризовал как задуманный в «истинно чешском стиле». Опыты были продолжены в другом фортепианном цикле — «Воспоминания о Чехии в форме польки» (1859—1860). Здесь закладывались национальные основы музыки Сметаны, но преимущественно в лирико-бытовом преломлении.

С другой стороны, важное значение для его художественной эволюции имели три симфонические поэмы: «Ричард III» (1857—1858, по трагедии Шекспира), «Лагерь Валленштейна» (1858—1859, по драме Шиллера), «Ярл Гакон» (1860—1861, по трагедии датского поэта-романтика Эленшлегера). В них совершенствовалась возвышенная патетика Сметаны, связанная с воплощением героико-драматических образов.

Прежде всего примечательна тематика этих произведений: Сметану увлекла идея борьбы против узурпаторов власти, ярко выраженная в литературных сочинениях, которые легли в основу его поэм (кстати, сюжет и образы трагедии датчанина Эленшлегера перекликаются с шекспировским «Макбетом»). Вместе с тем в них встречаются и сочные сцены из народной жизни, особенно в шиллеровском «Лагере Валленштейна», что, по мысли композитора, могло актуально прозвучать в годы жестокого угнетения его родины.

Новаторским был и музыкальный замысел новых сочинений Сметаны: он обратился к жанру симфонической поэмы, незадолго до того разработанному Листом. Это первые шаги чешского мастера в овладении выразительными возможностями, которые ему открылись в области программного симфонизма. Причем Сметана не был слепым подражателем листовских концепций: он выковывал свои методы композиции, свою логику сопоставления и развития музыкальных образов, что с замечательным совершенством позже закрепил в симфоническом цикле «Моя родина».

И в других отношениях «гётеборгские» поэмы явились важными подступами к решению новых творческих задач, которые поставил перед собой Сметана. Возвышенный пафос и драматизм их музыки предвосхищает стиль опер «Далибор» и «Либуше», а жизнерадостные, брызжущие весельем сцены из «Лагеря Валленштейна», окрашенные чешским колоритом, дают прообраз увертюры к «Проданной невесте». Так сблизилась, обогащая друг друга, указанные выше две важнейшие стороны творчества Сметаны — народно-бытовая и патетическая.

Отныне он уже подготовлен к свершению новых, еще более ответственных идейно-художественных задач. Но их можно было осуществить только на родине. Он хотел вернуться в Прагу и потому, что с Гётеборгом были связаны тяжелые воспоминания: на Сметану обрушилось новое страшное несчастье — в 1859 году здесь смертельно заболела и вскоре умерла его горячо любимая жена...

3

Весной 1861 года Сметана вернулся в Прагу, с тем чтобы до конца своих дней более не покидать столицу Чехии.

Ему 37 лет. Он полон творческих сил. Предшествующие годы закалили его волю, обогатили жизненный и художественный опыт, укрепили веру в себя. Он знает, что должен отстаивать, чего добиваться. Такой художник самой судьбой был призван к тому, чтобы возглавить музыкальную жизнь Праги, и даже более того — обновить весь строй музыкальной культуры Чехии.

Этому благоприятствовало оживление общественно-политической и культурной обстановки в стране. Кончились дни «баховской реакции». Крепнут голоса представителей патриотически настроенной чешской художественной интеллигенции. В 1862 году открывается построенный на народные средства так называемый Времен-

ный театр, где ставятся музыкальные спектакли. Вскоре начинает свою деятельность Художественный клуб (по чешски — «Умелецка бэседа»), объединивший страстных патриотов — писателей, художников, музыкантов. Одновременно организуется хоровое объединение «Глагол пражский», на своем знамени начертавшее знаменитые слова: «Песней к сердцу, сердцем к Родине».

Сметана является душой всех этих организаций. Он руководит музыкальной секцией Художественного клуба (писателей возглавляет Неруда, художников — Манес), устраивает здесь концерты — камерные и симфонические, работает с хором «Глагола», а творчеством своим (спустя несколько лет — и как дирижер) способствует расцвету Временного театра.

Стремясь пробудить чувство национальной гордости чехов за свою музыку, Сметана часто выступает в печати. «Наш народ, — пишет он, — давно прославился как народ музыкальный, и задача художника, воодушевленного любовью к родине, состоит в том, чтобы укрепить эту славу».

А в другой статье, написанной по поводу организованного им абонемент симфонических концертов (это явилось новшеством для пражан!), Сметана утверждает: «В программы включаются шедевры музыкальной литературы, но особое внимание уделяется славянским композиторам. Почему до сих пор не исполнялись произведения русских, польских, южнославянских авторов? Даже редко встречались имена наших отечественных композиторов...» Слова Сметаны не расходятся с делами: в 1865 году он дирижирует оркестровыми сочинениями Глинки, в 1866 году ставит во Временном театре «Жизнь за царя», а в 1867-м — «Руслана и Людмилу» (для чего приглашает в Прагу Балакирева), в 1878-м — оперу Моношкю «Галька» и т. д.

Вместе с тем 60-е годы знаменуют период высшего расцвета его творчества. Почти одновременно у него зарождается замысел четырех опер, и, едва закончив одну, он приступает к сочинению следующей. Параллельно создаются хоры для «Глагола»¹², фортепианные пьесы, обдумываются крупные симфонические творения.

¹² Первый хор на чешский текст был создан в 1860 году (Чешская песня). Наиболее крупные хоровые произведения Сметаны — «Рольница» (1868), воспевающая труд крестьян, и широко развернутая красочная Песня у моря (1877). Среди прочих сочинений выделяется гимническая по складу песня «Посвящение» (1880) и радостная, ликующая Наша песня (1883), выдержанная в ритме польки.

«Бранденбуржцы в Чехии» — так называется первая опера Сметаны, законченная в 1863 году. В ней воскрешаются события далекого прошлого, относящиеся к XIII веку. Тем не менее содержание ее остро актуально. Бранденбуржцы — это немецкие феодалы (из маркграфства Бранденбургского), грабившие славянские земли, попиравшие права и достоинство чехов. Так было в прошлом, но так осталось и при жизни Сметаны — ведь против онемечения Чехии боролись лучшие его современники! Волнующий драматизм в обрисовке личных судеб героев сочетается в опере с показом жизни простых людей — охваченной бунтарским духом пражской бедноты, что являлось смелым новшеством в музыкальном театре. Неудивительно, что это произведение было враждебно встречено представителями консервативных кругов.

Опера была представлена на конкурс, объявленный дирекцией Временного театра. Три года пришлось бороться за ее постановку на сцене. Сметана наконец получил премию и был приглашен в театр главным дирижером. В самом начале 1866 года состоялась премьера «Бранденбуржцев», прошедшая с огромным успехом: автора многократно вызывали после каждого акта. Успех сопутствовал и следующим спектаклям (в течение одного только сезона «Бранденбуржцы» прошли 14 раз!).

Еще не отзвучала эта премьера, как начала готовиться постановка нового сочинения Сметаны — повсеместно прославившей его комической оперы «Проданная невеста». Первые эскизы к ней были набросаны еще к 1862 году, в следующем Сметана исполнил увертюру к опере в одном из своих концертов. Работа спорилась, но композитор по нескольку раз переделывал отдельные номера: как говорили его друзья, он так интенсивно «чехизировался», то есть все глубже проникался народно-чешским духом, что уже не мог удовлетвориться ранее достигнутым. Сметана продолжал совершенствовать свою оперу и после ее постановки, осуществленной весной 1866 года (спустя менее пяти месяцев после премьеры «Бранденбуржцев!»): в ближайшие четыре года он дал еще две редакции «Проданной невесты», расширив и углубив содержание своего бессмертного произведения.

Но враги Сметаны не дремали. Они ждали только случая, чтобы открыто напасть на него. Такой случай представился, когда в 1868 году была поставлена третья оперы Сметаны — «Далибор» (работа над ней началась еще в 1865 году). Сюжет, как и в «Бранденбуржцах», взят из истории Чехии — на сей раз это конец XV века.

В древней легенде о благородном рыцаре Далиборе Сметана подчеркнул идею освободительной борьбы.

Новаторский замысел определил необычные средства выразительности. Противники Сметаны заклеили его как ярого вагнерианца, якобы отрекшегося от национально-чешских идеалов. «Ничего у меня нет от Вагнера, — с горечью возражал Сметана. — Это даже Лист подтвердил». Тем не менее травля усиливалась, нападки становились все более яростными. В результате опера прошла всего шесть раз и была снята с репертуара¹³. То был сильный удар для Сметаны: он не мог примириться со столь несправедливым отношением к своему любимому детищу и даже сердился на друзей, когда, расточая похвалы «Проданной невесте», они забывали о «Далиборе».

Но непреклонный и отважный в своих исканиях Сметана продолжает работу над четвертой оперой — «Либуше» (первоначальные наброски относятся к 1861 году, либретто закончено в 1866-м). Это эпическое повествование на легендарный сюжет о мудрой правительнице древней Чехии. Ее деяния воспеты многими чешскими поэтами и музыкантами; их самые светлые мечты о будущем родины связывались с призывом Либуше к национальному единству и моральной стойкости угнетенного народа. Так, Эрбен вложил в ее уста пророчество, полное глубокого смысла:

Вижу я зарево, сечу сражений,
Острый клинок твою грудь пробьет,
Узнаешь ты беды и мрак заустений,
Но духом не падай, мой чешский народ!

К 1872 году Сметана завершил свою оперу. Но он отказался от ее постановки. Дело в том, что готовилось великое национальное торжество. Еще в 1868 году состоялась закладка фундамента Национального театра, который должен был заменить тесное помещение Временного театра. «Народ — себе» — под таким горделивым девизом собирались средства на постройку нового здания. Сметана решил приурочить премьеру «Либуше» к этому национальному

¹³ В 1870 году «Далибор» был дан три раза, в 1871 — два, в 1879 — три; лишь с 1886 года, уже после смерти Сметаны, возродился интерес к этой опере. Ее очень высоко ценил Густав Малер и, когда его пригласили главным дирижером Венской оперы, потребовал, чтобы «Далибор» был поставлен; премьеры оперы состоялась в 1897 году. Через два года она прозвучала под управлением Э.Направника в петербургском Мариинском театре.

торжеству. Лишь в 1881 году открылись двери нового театра. Сметана тогда уже не мог услышать своей оперы: он был глух.

Самое тяжелое из всех несчастий, которые поражали Сметану, — глухота внезапно настигла его в 1874 году. До предела напряженный труд, травля недругов, с остервенением ополчившихся против Сметаны, породили острое заболевание слуховых нервов и трагическую катастрофу. Жизнь его оказалась исковерканной, но стойкий дух не был сломлен. Пришлось отказаться от исполнительской деятельности, отойти от общественной работы, но творческие силы не иссякли: композитор продолжал создавать замечательные творения.

4

В год катастрофы Сметана закончил пятую оперу — «Две вдовы», имевшую большой успех; в ней использован комический сюжет из современной усадебной жизни.

Одновременно сочинялся монументальный симфонический цикл «Моя родина». Первые две поэмы — «Вышеград» и «Влтава» — были завершены в самые трудные месяцы, когда врачи признали болезнь Сметаны неизлечимой. В 1875 году последовали «Шарка» и «Из чешских лугов и лесов», в 1878—1879 годах — «Табор» и «Блажник». В 1882 году дирижер Адольф Чех впервые целиком исполнил весь цикл, а за пределами Чехии — уже в 90-х годах — его пропагандировал Рихард Штраус.

Продолжалась работа в оперном жанре. Популярность, почти равную «Проданной невесте», приобрела лирико-бытовая опера «Поцелуй» (1875—1876), в центре которой стоит целомудренный образ простой девушки Вендулки; тепло была встречена опера «Тайна» (1877—1878), также воспевающая верность в любви; менее удачным из-за слабого либретто оказалось последнее законченное сценическое произведение Сметаны — «Чертова стена» (1882).

Итак, на протяжении 8 лет глухой композитор создал 4 оперы, симфонический цикл из 6 поэм и ряд других сочинений — фортепианных, камерных, хоровых. Какой же волей он должен был обладать, проявляя такую продуктивность! Силы его, однако, начинали сдавать: порой являлись ему кошмарные видения, моментами казалось, что он теряет рассудок. Тяга к творчеству все превозмогала. Неистощимой была фантазия, и изумительный внутренний слух помогал отбирать необходимые средства выразительности. И еще другое

удивительно: несмотря на прогрессирующее нервное заболевание, Сметана продолжал создавать музыку по-молодому свежую, правдивую, оптимистичную. Потеряв слух, он лишился возможности непосредственного общения с людьми, но не отгородился от них, не замкнулся в себе, сохранив столь присущее ему радостное приятие жизни, веру в нее. Источник подобного неиссякаемого оптимизма — в сознании нераздельной близости к интересам и судьбам родного народа.

Это и вдохновило Сметану на создание великолепного фортепианного цикла Чешские танцы (2 тетради — 1877, 1879). Композитор потребовал от издателя, чтобы каждая пьеса — а всего их 14 — была снабжена названием: полька, фуриант, скочна, улан, овёс, медведь и т. п. Любой чех с детства знаком с этими названиями, говорил Сметана; он опубликовал свой цикл для того, «чтобы все знали, какие танцы имеем мы, чехи».

Сколь характерно это замечание для композитора, беззаветно любившего свой народ и всегда, во всех сочинениях писавшего о нем, выражая чувства не узко личные, а общие, всем близкие и понятные! Лишь в немногих произведениях Сметана позволял себе рассказать о своей личной драме. Тогда он прибегал к камерно-инструментальному жанру. Таково его Фортепианное трио, упомянутое выше, а также относящиеся к последнему периоду творчества два струнных квартета (1876, 1883).

Более значителен первый из них — в тональности e-moll, имеющий подзаголовок «Из моей жизни». В четырех частях цикла воссозданы важные эпизоды биографии Сметаны. Сначала (главная партия первой части) звучит, как поясняет композитор, «зов судьбы, призывающий к бою»; далее — «невыразимая тяга к неизведанному»; наконец — «тот роковой свист самых высоких тонов, который в 1874 году возвестил мою глухоту...». Во второй части — «в духе польки» — запечатлены радостные воспоминания юности, крестьянские танцы, балы... В третьей — любовь, личное счастье. Наиболее драматична четвертая часть. Сметана так разъясняет ее содержание: «Осознание великой силы, которая заключена в нашей национальной музыке... достижения на этом пути... радость творчества, жестоко прерванная трагической катастрофой — потерей слуха... проблески надежды... воспоминания о начале моего творческого пути... щемящее чувство тоски...» Следовательно, даже в этом, наиболее субъективном произведении Сметаны личные раздумья переплетаются с мыслями о судьбах отечественного искусства. Эти

мысли не покидали его до последних дней жизни. А ему еще суждено было пережить и дни радости, и дни больших огорчений.

В 1880 году вся страна торжественно праздновала 50-летие музыкальной деятельности Сметаны (напомним, что в 1830 году шестилетним ребенком он публично выступил как пианист). Впервые в Праге были исполнены его Вечерние песни — пять романсов для голоса с фортепиано. Под конец праздничного концерта Сметана исполнил на рояле свою польку и Си-мажорный ноктюрн Шопена. Вслед за Прагой национального героя чествовал и город Литомысль, где он родился.

В следующем, 1881 году чешские патриоты испытали большое несчастье: сгорело только что отстроенное здание пражского Национального театра, где недавно прозвучала премьера «Либуше». На его восстановление вновь был организован сбор средств. Сметану пригласили дирижировать своими сочинениями, он выступил в провинции и как пианист. Усталый, смертельно больной, он жертвовал собой ради общего дела: доходы с этих концертов помогли завершить постройку Национального театра, вновь открывшего оперой «Либуше» в ноябре 1883 года свой первый сезон.

Но дни Сметаны были уже сочтены. Его здоровье резко пошатнулось, разум помутился. 12 мая 1884 года он скончался в больнице для душевнобольных. Лист писал друзьям: «Я потрясен смертью Сметаны. Он был гений!»

*Основные типы опер Сметаны — героический и комический.
Их наиболее яркие образцы — «Далибор» и «Проданная невеста».
Особенности оперной драматургии Сметаны*

1

«Мы видим в опере вершину наших национальных художественных устремлений и должны сделать все для того, чтобы она была в ы с о к о й и подлинно н а р о д н о й», — утверждал Сметана. Такую задачу он поставил себе в самом начале своей зрелой творческой деятельности и неукоснительно стремился разрешить ее.

Сметана понимал, что отечественный музыкальный театр может застыть в тесных рамках зингшпиля. Требовались иные, идей-

но значительные замыслы; для их воплощения было необходимо привлечение всех ресурсов, которыми владеет оперное искусство. «Надо возвысить оперу до драмы», — говорил он. Исходя из этих предпосылок, Сметана выдвигал более глубокое понимание народности. Он заявлял: «При подражании мелодическим оборотам и ритму наших народных песен создается не национальный стиль, а в лучшем случае — слабая копия песен».

Это полемическое высказывание было направлено против ограниченных последователей Шкroupа, полагавших, что народность музыкального спектакля определяется наличием в нем национальных песенных мелодий. Сметана же считал, что оперная партитура станет подлинно чешской лишь тогда, когда в ней будет использован весь комплекс национальных выразительных средств: и мелодика, и ритмика, и декламация; даже более того — опера должна быть чешской не только по языку, но и по духу. Подобная трактовка проблемы народности, однако, была чужда представителям консервативной общественности — отсюда и возникло трагическое непонимание новаторской деятельности Сметаны.

Свои творческие искания он сосредоточил в двух направлениях. Их образуют оперы героические и комические. В первых действуют люди с исключительной судьбой; столь же необычен разворот событий, которые почерпнуты из истории или из народных легенд. В комических же операх представлены образы простых людей, сюжеты — современные, взятые из повседневной жизни; в отличие от обобщенной трактовки сюжетов, свойственной произведениям героического плана, здесь дается сочная зарисовка быта.

Но, как указывал сам Сметана, ни одна его опера не похожа на другую. Так, среди героических встречаем и напряженную личную драму, в которой участвует народ («Бранденбургцы в Чехии»), и трагедию, все действие которой разворачивается вокруг судьбы главного героя («Далибор»), и возвышенное эпическое сказание («Либуше»). Столь же разносторонне содержание комических опер, где дано изображение и деревенского уклада («Проданная невеста», «Тайна»), и усадебной жизни («Две вдовы»). Есть и другие отличия: в одних произведениях ярче подчеркнуты комические ситуации («Проданная невеста»), в других — лирические моменты («Поцелуй»).

Вне зависимости от этих отличий все оперы Сметаны пронизывает идея патриотизма, все они воспевают лучшие моральные качества чешского национального характера. В произведениях героических утверждается верность и стойкость в защите справедливого

общего дела, тогда как в комических операх та же тема предстает в личном плане: простые люди Чехии верны и стойки в любви.

2

В группе героических опер три произведения. Их открывают «Бранденбуржцы в Чехии» (1862—1863).

Первое оперное творение Сметаны оказалось еще неровным по стилю, но слушателей премьеры увлекла волнующая передача грозной атмосферы драмы. Она была созвучна современности.

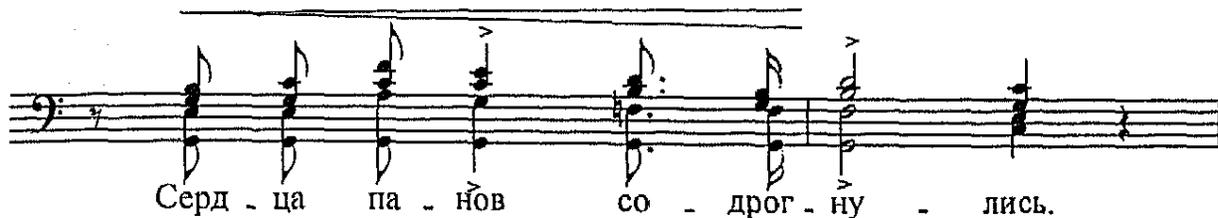
...В XIII веке власть в Чехии захватил бранденбургский маркграф. Немцы хозяйничают в стране при попустительстве пражского старосты Вольфрама Ольбрамовича. «Слишком много среди чехов отступников», — говорит мужественный рыцарь Олдржих Рокицанский. Есть в их среде и откровенный предатель — Таузендмарк. С его помощью немцы похищают одну из дочерей Вольфрама — Людису; ее жених Юнош освобождает девушку. Личная драма тесно переплетается с социальной: возникают сцены восстания пражской бедноты, возглавленного Йирой, суда над ним, бытовые эпизоды из сельской жизни. Естественно напрашивались параллели между тем, что происходило на сцене, и тем, что переживала Чехия под пятой Габсбургов. Поэтому бурную реакцию зала вызвал призыв Олдржиха: «Пора уже с оружием в руках прогнать с земли нашей бранденбуржцев, которые губят нашу землю, душат наш язык и терзают наш народ!...»

Большим драматизмом отмечены народные сцены оперы. Они проникнуты боевым духом, призывной декламационностью, маршевой поступью. Примером может служить хор избрания Йиры вождем пражской бедноты из 2-й картины I акта:

Maestoso Хор пражской бедноты

223

Час дол-го-ждан-ный вос-стань-я бьет. Все две-ри рас-пах-
ну-лись. В Пра-ге под-нял-ся прос-той на-род.



Эта картина ярко передает образ поднявшегося на восстание народа. Хор без сопровождения сменяется песней Йиры, после чего возникает бурный танец в характере польки, который замыкается мощным, динамичным развитием начального хора¹⁴. Впечатляет и хоровой финал оперы, текст которого пророчески возвещает: «Настанет день после долгой ночи».

Музыка «Д а л и б о р а» (1865—1867) достигает подлинно трагических высот. В центре оперы — образ благородного рыцаря, защитника угнетенных, о котором было сложено немало стихов и песен.

В Чехии XV века при короле Владиславе усилились междоусобицы. Как протест против произвола феодалов вспыхнули крестьянские восстания. Одним из вождей восставших был Далибор — он убил ненавистного бургграфа Плошковского. Король посадил рыцаря в тюремную башню, которая была затем названа по имени героя «Далиборкой», судил и казнил его в 1498 году.

В либретто оперы своеобразно сплавлены реальные исторические события и образы народных легенд. Вплетен и новый сюжетный мотив для прославления нравственной силы музыки: Далибор мстит за убийство своего друга — замечательного скрипача Зденка. Музыкантом является и сестра бургграфа Милада: она играет на варито, старинном чешском народном инструменте типа гусель. Любовь к высокому искусству объединяет героев; один из них по ходу действия восклицает: «Какой же чех не любит музыки!..»

Остро драматично содержание оперы.

Милада требовала сурового наказания для Далибора, но, увидев отважного рыцаря, полюбила его. Переодевшись в мужское платье, она пробирается в тюрьму. Вместе с девушкой Йиткой Милада подготавливает побег Далибора. Но, узнав об этом, король приговаривает его к смерти. В схватке со стражниками гибнет Милада, а вслед за ней Далибор.

¹⁴ По свидетельству Яна Неруды, консерваторов более всего раздражало, что в «Бранденбуржцах» композитор ярко обрисовал пражских бедняков, восклицавших: «Мы не чернь — мы люди!»

В драматических ситуациях оперы есть моменты, напоминающие «Фиделио» Бетховена. И там и здесь смелая девушка, рискуя жизнью, ставит себе целью освободить узника — любимца народа; его судьба — в центре обоих произведений, хотя сам герой не показан в активном действии. Но дело не только в сюжете: бетховенский свободолобивый пафос слышится в музыке Сметаны; ей присуща и мятежная романтика.

Сильное впечатление оставляет начало оперы: идет суд над Далибором¹⁵; народ ждет появления рыцаря, Йитка вспоминает о его доброте. Так из отношения народа к герою мы узнаем о его доблестном характере. В оркестре в это время звучит горделивая маршевая тема, полная благородства и обаяния, с красочными терцовыми модуляциями (*g—es—h*):

224

Тема Далибора-рыцаря

[Largo maestoso]
espressivo

Archi
Fag.
Cor.

Fl.

mf *più f*

Эта тема пронизывает всю первую сцену (проводится пять раз), изменяясь, приобретая различные оттенки, и образ Далибора предстает перед слушателями еще задолго до появления героя на сцене.

Король Владислав, который вершит суд над рыцарем, также охарактеризован маршеобразной (в данном случае трехдольной) темой, но иного склада: тематизм лишен песенного дыхания; мелодия, ритм, гармония не развиваются, лишь нагнетается сила звучности. Возникает обобщенный образ величавой, но бездушной силы (пример 225).

Вступает и еще один противник Далибора — Милада. Ее характеристика — одна из наиболее ярких в опере. Это образ чешской

¹⁵ В каждой из героических опер Сметаны есть сцены суда: в «Бранденбургцах» и «Далиборе» выносятся приговор борцам за свободу народа; в «Либуше», согласно преданию, княгиня вершит правый суд. Интерес к таким конфликтным сценам (их прообраз содержится в I акте «Лоэнгрина» Вагнера) не случаен у Сметаны: спор о путях общественно-политического развития Чехии с ожесточением велся на родине композитора, когда он создавал свои творения.

225

Maestoso

Тема Владислава

женщины, сильной и гордой, который часто зарисовывал Сметана. Сначала он запечатлен в оркестровой теме (по сути, это два относительно самостоятельных мотива), в которой причудливо сочетаются мечтательность, женственность и страстность, порывистость:

226

Largo

Тема Милады

Più moto

Большой рассказ Милады богат драматическими контрастами, сменой настроений. Композитор использует разнообразные средства вокальной выразительности: напевную мелодию, взволнованную декламацию, резкие восклицания и почти речевой говор. Столь же свободна и форма рассказа, непрерывно развивающаяся.

Наконец следует подготовленное длительной и многосторонней косвенной характеристикой появление Далибора. Тема его приобретает торжественный мажорный склад: входит не обвиняемый, а герой в сознании своей правоты. Развернутый рассказ Далибора, прерываемый репликами Милады, короля и судей, основан на чередовании разнохарактерных разделов, где лирически распевные ариозо сменяются драматичной и героической декламацией.

Выразительность рассказа Далибора столь велика, что резкий перелом в душе Милады — от страстной ненависти к столь же страстной любви — уже не кажется обычной оперной условностью. Стремительное развитие дуэта Милады и Йитки приводит под конец акта к утверждению светлой темы освобождения.

В следующем акте характеристика Далибора опять длительно подготавливается. Вначале главенствуют образы Йитки и ее жениха Витека, призывающих стражу к освобождению Далибора (1-я картина — в сельской корчме), а затем образ Милады, под видом юноши-музыканта проникающей в тюрьму (2-я картина). Но мысль о Далиборе владеет всеми, вдохновляет их, и темы героя активно участвуют в развитии действия.

В последней, 3-й картине обрисованы мрачные мысли Далиборазника, его светлые мечты, встреча с Миладой. Вершина II акта — завершающий его дуэт. Ян Неруда восторженно писал о нем: «Бог знает какое волшебство заключено в музыке Сметаны! Есть там нежные, интимные места, непроизвольно вызывающие у тебя слезы. В других же местах встаешь и не замечаешь, что ты встал. Так случилось со мной на генеральной репетиции "Далибора" в конце II акта. Финал — потрясающий; он увлекает все выше и выше, подобно устремленным к готическому своду стройным колоннам, — гений распростер свои крылья, это поет и звучит божественная музыка сфер...»

И в III акте выделяется последняя картина¹⁶, ей присуща стремительная смена драматических событий. Чувством тревожной настороженности проникнута начальная народная сцена — Милада, Йитка и Витек ждут условленного сигнала для освобождения Далибора, вместо этого звучит погребальный звон и мрачный хорал монахов. Милада взывает к воинам о помощи. Происходит жесткая схватка. Герои сражены насмерть, и в последний раз проводится героическая тема Далибора.

Разнообразная по содержанию опера проникнута единством драматического выражения. В этом заключается специфическая особенность стиля Сметаны: для каждого своего сценического произведения он находил особый драматургический ключ. Такое единство в «Далиборе» осуществляется характером музыки — призыв-

¹⁶ В 1-й картине Владислав, узнав о подготовке побега Далибора из тюрьмы, выносит ему смертный приговор, который в ту же ночь должен быть свершен; рыцарю сообщают об этом.

но-маршевой, героически-возвышенной¹⁷. Старочешское рыцарство, воспетое в народных легендах, находит свое образное воплощение в фанфарных мотивах, которыми пронизана вся ткань оперы.

Из таких мотивов образуется определенный тематический комплекс. Помимо проводимых далее двух лейтмотивов, обрисовывающих Далибора как личность, преисполненную обаяния, и как народного героя (примеры 228в, г), к этому комплексу присоединяются еще две темы, играющие важную роль в драматургии оперы. Это, во-первых, «фанфара свободы» — ее можно также назвать «темой чешской земли» (пример 228а). Такой оборот часто использовался в практике народно-инструментальных ансамблей, причем всегда в двухголосном изложении, образуемом последовательностью сексты, квинты и терции. Именно как тему родины трактовали этот оборот композиторы XIX века, в том числе Сметана (см. его симфоническую поэму «Влтава», пример 241). Триумфально звучит данная тема в конце рассказа Йитки и в финале I акта. Ее радостной вспышкой озаряются многие страницы партитуры (см., например, встречу Милады с Далибором в темнице в 3-й картине II акта).

Другая тема призвана воссоздать образ друга Далибора, Зденека, но ее смысловое значение шире: с ней связаны мечты о счастье — о том, что несет людям дружба и любовь. Впервые эта тема широко изложена в рассказе Далибора из I акта (*As-tur*, солирует скрипка):

227 [Andante amoroso] Тема Зденека
Cl., V-no solo

p dolce espress.

Она полностью проводится и в других драматически важных моментах оперы (например, в симфоническом вступлении к 3-й картине II акта).

Указанные четыре темы родственны друг другу; особенно типичен для них начальный оборот постепенно заполненной терции (примеры 228а, б, в, г; для удобства сравнения все темы сведены к одной тональности).

¹⁷ Героические интонации присущи рассказу Йитки и ее дуэту с Миладой в I акте, арии Милады во 2-й картине II акта, «арии свободы» Далибора в 1-й картине III акта.

228а [Allegro vivo] Тема чешской земли



228б [Andante amoroso] Тема Зденека



228в [Largo maestoso] Тема Далибора-рыцаря



228г [Maestoso] Тема Далибора-героя



Как указывалось, тематическому комплексу Далибора противопоставит лейтхарактеристика Владислава (см. пример 225). Она вызывает ассоциации с мотивом Валгаллы из вагнеровского «Кольца нибелунга»: совпадает даже тональность, в которой чаще всего проводится эта тема (Des-dur), и размер ($\frac{3}{4}$). «Основа власти — закон», — говорит Владислав. Далибор противопоставляет ему закон дружбы и любви. Таков основной драматургический конфликт оперы; он отчетливо выявлен в музыке благодаря интонационному конфликту двух маршевых тем — Далибора и Владислава¹⁸.

Конфликт обостряется группой тем, обрисовывающих судей и их приговор. В музыкальной характеристике судей преобладает интонационная и ритмическая прямолинейность, жесткое скандирование, устрашающие динамические эффекты (пример 229а). Сходные средства используются и в теме приговора, но здесь к ним прибав-

¹⁸ В экспозиции оперы конфликт усилен и ладотонально: первая тема Далибора идет в g-moll, лейтхарактеристика Владислава — в Des-dur (тритоновое соотношение!). Кстати, Сметана обычно сохраняет за ведущими темами определенную тональность: так, тема Далибора-рыцаря предстает преимущественно в Fis-dur, тема чешской земли — в G-dur, тема Зденека — в As-dur.

ляются грозные унисоны, непреклонное нисходящее движение, резкие переходы от крупных длительностей к мелким — словно внезапные жесты ярости (пример 229б).

229а [Presto] Из партии судей (I акт, 1-я картина)

f

Он ко - ро - лю гро - зить по - смел,
те - перь лишь смерть е - го у - дел!

229б Grave Тема приговора (III акт)

Cor., Fag. *ffsf*
Tr-ni, Tuba *sf*

Все это резко контрастирует с теплом, излучаемым темой Зденека. Столь же контрастны по отношению к ее напевному, светлому звучанию мотивы вражды, угнетения, несчастья. По ходу действия они неоднократно возникают в различных вариантах: и когда Далибор или Владислав говорят о мести, и когда герой томится в тюрьме, и когда Милада с друзьями тщетно ждет «тихой ночью, немой, как гробница» часа освобождения осужденного на смерть рыцаря:

230а Варианты темы мести, вражды

sf sf

230б Andante Начальная сцена финала

Хор *pp*
Тимп. *pp*

Тиха.я ночь, не.ма. я, как гроб,

Разные интонационные сферы не только сопоставляются, но и взаимодействуют друг с другом. Например, звучащий как неуклонное напоминание о смерти мотив суда является, по сути дела, видоизмененным обращением мотива чешской земли:

Тема суда

231 **Largo**

Cl. *p*

Cor. >: *pp*

Возьмем другой пример: в лаконичном оркестровом вступлении к опере музыкальное повествование естественно и органично разворачивается от суровых унисонов мотива суда (у засурдиненных труб) к основной теме рыцаря. Или еще пример: в 1-й картине III акта, перед тем как Далибору будет сообщен смертный приговор, в оркестровом интермеццо последовательно проводятся та же тема рыцаря, марш Владислава, отрывок из любовного дуэта и тема чешской земли. Как замечательно спаяны воедино эти разнородные мотивы мастерством Сметаны-симфониста!

Свою группу тем имеет Милада. Ее лейтмотив был приведен выше (см. пример 226). Во втором его элементе запечатлена речь взволнованная, прерывистая, патетичная; использовано богатство ритмических акцентов (см. также рассказ Милады в I акте, арию II акта, финальную картину оперы). Но есть и другая Милада — женственная, мягкая, любящая музыку (а музыка связывает ее с Далибором, чей друг был скрипачом). Таков первый элемент приведенного лейтмотива, а также, условно говоря, тема варито (впервые она возникает в симфоническом антракте перед II актом и вскоре шире развивается в рассказе Йитки):

Тема варито

[Moderato assai]

232

Новые черты характера героини полностью раскрываются в том любовном дуэте, о котором столь восторженно писал Неруда. Две части дуэта воспевают верность в дружбе (первая часть, F-dur) и возвышенную красоту любовных чувств (вторая часть, As-dur; напоминаем, что это тональность Зденека).

Есть в опере еще одна интонационная сфера — на первый взгляд, несколько неожиданная: в сцене в корчме (1-я картина II акта) стража поет застольную песню в духе польки (ср. известный хор охотников из «Волшебного стрелка»). Трагедия оттеняется броским бытовым штрихом. Но в конце картины (в оркестровом заключении) задорный танец преобразуется в марш, интонационный склад которого близок к революционно-демократическим песням середины XIX века. Так Сметана вновь возрождает главенствующий героико-маршевый тонус звучания, который присущ всей музыке оперы¹⁹.

Особое место в творчестве Сметаны занимает опера «Л и б у ш е» (1861—1872). Композитор назвал ее «торжественной картиной» и настаивал, чтобы она ставилась не в повседневной обстановке, а лишь в исключительных случаях — в дни народных празднеств.

«Либуше» — эпически величавое произведение, прославляющее родину и народ. Тон повествования строгий и торжественный, декламация возвышенная, могучие хоровые фрески придают опере черты монументальной оратории, а партия оркестра наделена богатством и красочностью колорита.

Сметана положил в основу своего произведения народные сказания о мудрой княгине, призывавшей народ к единению. Легендарные пророчества Либуше о грядущей славе Чехии издавна пробуждали чувства патриотизма и светлого оптимизма, служили источником вдохновения многих поэтов и музыкантов.

Опера имеет три части (акта). В первой — «Либушин суд» — говорится о тяжбе Штяглава с Хрудошем, который отказался подчиниться приговору княгини, так как он вынесен женщиной.

Во второй части — «Либушин брак» — рассказывается о том, как Либуше решила взять себе в мужья «крестьянского князя» Пржемысла; в «сцене под липами» народ чествует мудрую правительницу.

¹⁹ Аналогично решена картина восстания пражской бедноты в опере «Бранденбургцы в Чехии», драматургия которой развивается от песни-танца к маршу.

В третьей части — «Пророчества» — словно оживают картины исторического прошлого Чехии: в видениях возникают образы государственных мужей, их деяний, народных полководцев Яна Жижки и Прокопа Большого в окружении гуситских воинов (в четвертом эпизоде); наконец, разворачивается величественная панорама пражского кремля, именуемого Градчаны (в шестом эпизоде) — возглашается грандиозная финальная «Слава» чешскому народу.

Возвышенно-героическим тоном звучания проникнута музыка оперы. Она открывается и завершается темой Либуше, играющей ведущую роль в драматургии произведения. Эта фанфарного склада тема претерпевает различные изменения, предстает то в героическом, то в лирическом преломлении²⁰. Героика оттеняется также идиллическими сельскими сценами.

Огромной силы и мощи выражения добивается композитор в тех эпизодах видений Либуше, где он вводит в музыкальную ткань мелодию боевого походного гимна таборитов «Кто вы, Божьи воины» и придает ей поистине грозные очертания:

Andante sostenuto "Пророчества Либуше"

233

con tutta la forza *p*

Непреклонная воля, несокрушимая энергия выражены в этих эпизодах. Так многостороннее освещение получает мужественная борьба народа и его страстное влечение к свободе.

«Это моя лучшая работа в области высокой драмы», — говорил композитор. Действительно, по цельности, монолитности выражения она превосходит предшествующие произведения героического плана. Вместе с тем опера эта необычна по замыслу: в ней нет драматизма, медленно разворачивается свиток событий и, по сути дела, завязка и развитие действия — тяжба братьев и сцены свадьбы — лишь подводят к служащим кульминацией пророчествам Ли-

²⁰ Лейтмотивами наделены также князь Пржемысл, Хрудош и Штяглав. С темой Либуше связан мотив суда. Вновь используется и мотив чешской земли.

буше, где в картинно-повествовательной манере воскрешаются эпизоды счастливых и горестных дней в истории чешского народа и возникают видения его славного будущего.

3

Среди комических опер Сметаны мировую славу приобрела «Проданная невеста» (1862—1866). Сначала она имела два акта и шла с разговорными диалогами; всего было 20 музыкальных номеров. В 1869 году композитор добавил новые номера²¹, расширил прежние — опера стала трехактной. В следующем году для ее постановки в Петербурге (под руководством Э. Ф. Направника в 1871 году) он заменил диалоги речитативами. В 1872 году пражский Художественный клуб издал клавир «Проданной невесты», тираж которого был вскоре распродан. Это было первое музыкальное произведение, выпущенное в свет чешским издательством.

Популярность оперы поистине всенародна. Еще при жизни композитора, в 1882 году, состоялось ее сокое представление, а к 30-м годам XX века их было уже около тысячи. Зденек Неedly так объясняет эту популярность: «Иностранец не в состоянии был бы понять, что можно извлечь, какие силы можно почерпнуть из невинной истории о Марженке и Енике, Кецале и Вашеке, но чеху говорил здесь сам дух народа, его высочайший завет, пронесенный сквозь все испытания истории: "Не отчаивайтесь, будьте веселы, и тогда вы неодолимы..." "Проданная невеста" оказала, в особенности в эпоху борьбы за национальное существование, неоценимые услуги отечественным борцам тем, что вселяла в них радость и веру, необходимые для борьбы. Поэтому чехи с восторгом ходили на ее представления как раз в те периоды, когда им приходилось хуже всего».

Народность сюжета и музыки определила неувядаемую свежесть и жизненность оперы. Нежная, но глубоко чувствующая Марженка; батрак Еник, наделенный незаурядным умом и здоровой сметкой, несмотря на свою молодость уже немало повидавший в своих странствиях по стране; чванливый, по-крестьянски упрямый сват Кецал; недалекий и наивный Вашека, баловень зажиточной семьи — всё это типы, выхваченные из жизни. Они плоть от плоти той де-

²¹ Мужской хор «Кто пиво с нами пьет», арию Марженки «То был любви прекрасный сон», ряд танцев (скочну, польку, фуриант).

ревенской среды, на фоне которой развивается действие оперы. Вот почему такое место уделено в ней народным сценам. Они излучают душевное тепло, бодрость и веселье.

Словно сгусток таких настроений содержится в оркестровой увертюре. Сразу же, с первых тактов, обрушивается искрометный поток звуков в предельно быстром темпе (*Vivacissimo*). Этот темп выдерживается на протяжении всей увертюры; он словно подстегивается безудержным разбегом фигураций струнных. На этом непрерывно усиливающемся фоне утверждается основной мотив главной партии (пример 235а), изложенной полифонически — так постепенно наращивается звучность оркестра.

Иной, словно притопывающий характер присущ побочной партии, но и в ее развитие включается стремительное фигурационное движение, достигающее своего апогея в коде. Увертюра тематически связана с музыкой оперы: фигурации, использованные в главной партии, встречаются в момент развязки комедии (III акт, 9-я сцена), а тема побочной партии, равно как открывающий увертюру возглас оркестра, заимствована из хорового финала II акта; текст этого финала гласит: «Продал, продал он невесту!..»

Хор, открывающий I акт, дает зарисовку жизни села. Вначале будто наигрывает пастуший рожок (солирует кларнет), сопровождаемый аккордами волынки (у струнных), — возникает картина мирного деревенского пейзажа. Крестьяне запевают жизнерадостную песню в характере польки:

234 [Con vivacità]

Хор (I акт)

Как же нам не ве - се - лить - ся, как не петь, не

ве - се - лить - ся, коль здо - ро - вье нам да.но, нам да.но.

Внезапно тень омрачила светлую идиллию: набежали заботы и грустные думы. Но снова выглянуло солнце, и опять зазвучали веселые песни. В передаче такой светотени Сметана использует смену G-dur одноименным минором. В основе данной сцены, обрамленной свирельным наигрышем, три больших тематических раздела в тональностях G-dur, C-dur и g-moll. Минор звучит дважды: первый раз в хоре, второй — во время диалога Еника и Марженки. Так образуется рондальная последовательность эпизодов G-dur, C-dur, g-moll, G-dur (реприза хора), g-moll (диалог влюбленных; тематически связан с предшествующим хоровым минорным разделом), G-dur (реприза всей сцены).

Отметим еще одну деталь, очень показательную для тонкой мотивной работы Сметаны. Основная тема хора постепенно подготавливается в оркестровом вступлении к данной сцене, причем тема эта оказывается родственной мелодическому зерну главной партии увертюры:

235a [Vivacissimo] Увертюра, главная партия

Musical notation for example 235a, showing a melodic line in G major with dynamic markings *sf*, *sf*, *ff*, *sf*, *sf*.

235б Moderato assai Начало I акта

Musical notation for example 235б, showing a melodic line in G major with dynamic markings *ff*, *sf*, *marcato*.

235в Allegro molto

Musical notation for example 235в, showing a melodic line in G major with dynamic markings *ff marcato*, *sf*.

Близка данной теме и напористо-динамичная полька, которой замыкается I акт. Наконец, начальный хор, но в более сжатом и несколько измененном изложении (G-dur — C-dur — G-dur), заключает оперу.

Народные сцены играют важную роль и во II акте. Он открывается хоровой застольной («Кто пиво с нами пьет»), которая своим ритмически прихотливым узором подготавливает оркестровый танец — фуриант (в его музыке Сметана воспользовался народной мелодией, см. пример 221). Драматическая кульминация этого акта — мнимое отречение Еника от своей невесты. По договору с Кецалом,

за триста дукатов он отказывается от Марженки в пользу сына Михи. Все думают, что речь идет о Вашеке. Однако, как позже откроется, незадачливый сват был одурачен: в этой деревне никто не знал, что Еник, еще в юные годы покинувший родительский кров, также является сыном Михи! А пока что негодующие крестьяне активно вмешиваются в сцену «купли-продажи». Композитор передает эту сценическую ситуацию в изобретательно использованной рондообразной форме (II акт, 6-я сцена).

Народные танцы представлены и в III акте: бродячие комедианты исполняют головокружительную скочну, а дуэт танцовщицы Эсмеральды и директора цирка выдержан в духе польки. В последних же двух сценах вновь активно участвует хор.

С народными сценами тесно связаны и органически из них вырастают музыкальные характеристики главных действующих лиц оперы.

Тепло очерчены родители Марженки. Они участвуют в терцете I акта и секстете III. В музыке терцета воссоздан и портрет свата: плавное движение соседски хорошо выражает беседу степенных пожилых крестьян. Но Кецал к тому же болтлив и суетлив. Эти черты образа сохраняются во всех ансамблях, в которых он участвует. Так, центральный в драматургическом отношении дуэт с Еником, где Кецал заключает соглашение о «продаже» невесты (II акт, 4-я сцена), построен на сопоставлении скороговорки (в крайних частях) и комичной важности речи (в средней):

236a [Allegro commodo] Дуэт Еника и Кецала (II акт)

Кецал *f*



Толь - ко сло - во мне ска - жи, бу - дешь ты сча - стли - вым

2366 [Moderato]

Кецал



Все вы, мо - лод - цы, жал - ки - е слеп - цы,
все вы по - хо - жи. То, что ты влюб - лен,
то, что сна ли - шен, вид - но по - ро - же.

Комическими штрихами охарактеризован и Вашек. Это буффонный персонаж — нелепый, заикающийся парень, над которым все подсмеиваются; однако два ариозо Вашека (II акт, 2-я сцена и III акт, 1-я сцена) и особенно его дуэт с Марженкой (II акт, 3-я сцена) выразительны и напевны.

Но, естественно, главное внимание уделяется обрисовке основных героев оперы — Еника и Марженки. Их дуэт из I акта дает ключ к пониманию идейного содержания оперы. Завершающая дуэт тема любви обаятельна в своей простоте: спокойная и уравновешенная, с постоянным возвращением к тонике и чередованием T — D — T в гармонии, она символизирует ясность и прочность чувств простых чешских людей:

237 [Andante]

Дуэт Еника и Марженки (I акт)

Эта тема приобретает далее лейтмотивное значение: она возникает в оркестре в минуты тягостных раздумий Марженки — во время ее бесед с родителями (II акт, 3-я сцена и II акт, 5-я сцена).

Песенной выразительностью отмечена вся партия Марженки. Грустью овеяно ее поэтическое ариозо «Если б только я узнала» из I акта (пример 238) — оно звучит сразу же вслед за начальной большой хоровой сценой.

238 [Moderato]

Ариозо Марженки (I акт)

Светлой печалью воспоминаний проникнута и ария «То был любви прекрасный сон» из III акта. Но облик Марженки выявлен многогранно: она предстает не только элегичной, но и лукавой (в дуэте с Вашekom из II акта), и гневной (в дуэте с Еником из III акта):

239 [Più vivo] Дуэт Еника и Марженки (III акт)
Марженка

По-ве-ри-ла чтоб я те-бе, во-век ты недо-ждешься! Я
знать не зна-ю ни-че-го, на-прас-но ты сме-ешь-ся!

Столь же разносторонне показан Еник: на фоне народных сцен (диалог с Марженкой, включенный в хоровую сцену из I акта, ариозо внутри начальной хоровой сцены II акта), в общении с людьми, в ансамблях. Вообще, гибкий показ взаимодействия героя и окружающей его среды — замечательное достижение оперной драматургии Сметаны. Примечательно в этой связи, что только одну арию он поручил Марженке (III акт, 6-я сцена). Еник имеет всего одно ариозо, Вашек — два; другие же действующие лица совсем лишены архитектурно завершенных сольных номеров — они выступают в ансамблях, их реплики включаются в хоровые сцены.

В решении таких действенных ансамблей и сцен Сметана очень изобретателен. В «Проданной невесте», например, пять дуэтов, причем каждый из них и по эмоциональному содержанию, и по формальному строению индивидуален. Так, двухчастный широко развернутый любовный дуэт Марженки и Еника из I акта противопоставит их краткой размолвке — ссоре из III акта (7-я сцена), где выразительно закреплены строптивные черты характера влюбленных. А сколько душевного тепла и юмора в дуэтах Марженки и Вашека или Еника и Кецала из II акта (в этих дуэтах свободно использована трехчастность), как неподдельно весел дуэт Эсмеральды с директором цирка!

Чередую и сопоставляя различные ансамблевые формы, включая сольные высказывания в хоровые сцены, применяя резкие контрасты, Сметана ярко передает стремительный темп действия комедии. Кипучей энергией пронизана вся музыка «Проданной невесты». Легкая и подвижная, искренняя и глубокая, она правдиво воплоща-

ет не только комические ситуации, но и драматические переживания главных действующих лиц.

4

В записных книжках Сметаны основной мотив Далибора-рыцаря соседствует с эскизом темы «Верная любовь» для центрального по смыслу номера оперы «Проданная невеста»; замыслы обоих произведений оформились у композитора одновременно. Параллельно проводилась и работа над ними²². Таким образом, драматургические принципы Сметаны были сразу же закреплены в жанрах оперы и комической и героической.

Эти общие обоим жанрам принципы заключаются:

- 1) в создании единого (цельного) настроения, специфичного для данного произведения;
- 2) в воспроизведении национального склада речи;
- 3) в симфонизации оперы.

Подробнее рассмотрим каждое из положений.

Единство настроения (драматического, трагического, эпического, комического) создается многими факторами. Задача была нелегкой, ибо Сметану привлекали остро конфликтные сюжеты (даже в рамках комедии!), разнообразие оперных форм — от речитатива и простейшей песни до сложных сквозных сцен. Определенные тематические комплексы, симфонически развиваемые, способствуют художественной цельности выражения.

Тематизм, в свою очередь, обусловлен национальным складом речи (и, естественно, избранным сюжетом). Этому вопросу Сметана уделял особое внимание. «Декламация, и только декламация, — говорил он, — делает музыку чешской». В «музыке речи» искал он проявление национального характера, исконного духа народного²³. И, работая над оперой, подолгу вчитывался в текст, пока из произнесения слов не рождался музыкальный напев.

Недальновидные противники Сметаны усматривали в таких заявлениях (да и в самом складе его декламации) влияние Вагнера.

²² В начале 1866 года Сметана закончил «Проданную невесту» — к этому времени уже был завершён I акт «Далибора». Последующие редакции «Проданной невесты» осуществлялись после премьеры «Далибора».

²³ Это перекликается с аналогичными исканиями Мусоргского. Вслед за Сметаной Леош Яначек тщательно вслушивался в «мелодику» чешской речи и стремился запечатлеть ее в музыке.

Чешского мастера больно ранили эти несправедливые упреки. Да, он пылливо изучал творения Вагнера, ценил его стремление освободить музыкальный театр «от лжи и лицемерия», однако указывал: «В его операх выражен чисто немецкий дух, и потому они далеки нам... Надо создать, пользуясь его реформой, свою, чешскую оперу». В противовес преобладанию декламационности у Вагнера, Сметана подчеркивал: «Мы, чехи, — поющий народ». Именно певучие черты чешской речи (в частности, широкий распев гласных), наряду с ритмическим богатством и разнообразием акцентов, он ярко запечатлел в своей музыке.

Сметана с уважением отзывался также о достижениях Вагнера в симфонизации оперы, но и здесь он избрал свой путь, отличный от вагнеровского. «Я являюсь создателем чешского стиля в драматических и симфонических областях музыки», — убежденно заявлял он.

Оборотами национальной музыкальной речи Сметана насыщал всю партитуру; ведущие мотивы свободно им перемещались из партии голоса в оркестр и обратно. Так создавалась органичная взаимосвязь вокального и инструментального начал. Тем самым музыкальное развитие становилось действенным, живым, эмоционально непосредственным. Свою творческую манеру он определял как «соединение мелодии, самой простой, с продуманным планом построения», а композицию оперы сравнивал с единой по замыслу симфонией, «которая в данном случае — и это самое важное! — тесно связана с текстом». Поэтому Сметана горячо протестовал против внесения каких-либо изменений в свои партитуры, в том числе и против произвольной перестановки номеров и столь же произвольного их сокращения.

Связь между номерами осуществляется главным образом посредством лейтмотивов. В их трактовке, используя некоторые приемы Вагнера, Сметана был также самостоятелен, пролагал новые пути.

Анализ «Далибора» показал, как композитор объединял разные мотивы в единые тематические комплексы. Но, в отличие от Вагнера, он обычно не давал их сложного переплетения: для каждой сцены избирались ведущие мотивы, которые, повторяясь и трансформируясь, придавали данной сцене цельность драматического выражения, целеустремленность развития. Велика в этом отношении роль оркестра, драматургическая функция которого неизмеримо возросла у Сметаны по сравнению с другими чешскими компози-

торами — предшественниками и современниками²⁴. Оркестр звучит у него колоритно и красочно, как у Берлиоза или Вагнера, но вместе с тем он любит контрастные сопоставления различных «пластов» музыки, что более напоминает манеру Бетховена.

Вообще, контраст — движущая сила драматургии Сметаны. Он не склонен долго оставаться в одном состоянии, предпочитая резкие светотени. Этому служат также фактурные сопоставления: музыкальная ткань его произведений предстает то по-вагнеровски насыщенной, то, наоборот, разреженной. В первом случае Сметана применяет внезапные (энгармонические) модуляции и сложные гармонии. Такова, например, подготовка выхода Владислава в первом акте «Далибора» или лейтмотивы Милады (см. пример 226). Вместе с тем целые страницы в операх Сметаны выдержаны в простых тональных соотношениях; он любит даже подолгу пребывать в одной тональности, что вновь напоминает Бетховена (см. в «Далиборе» D-dur'ный монолог Витека из 1-й картины II акта, в «Проданной невесте» — заключительный B-dur'ный эпизод любовного дуэта из I акта). Подобные контрасты придают удивительную свежесть звучанию опер Сметаны в сочетании простого с сложным.

Для воплощения необычных замыслов он искал новые формы. «Я не являюсь врагом старых форм, — говорил Сметана, — но я не сторонник того, чтобы их копировали и только в этом усматривали красоту и законченность музыкальных произведений». Искания в данном направлении начинались с либретто. Сметана имел достойных сотрудников — опытных и талантливых литераторов (разрабатывавших под его непосредственным руководством сценарий и текст опер²⁵). Слово переключаясь с Верди²⁶, он требовал:

²⁴ В своих операх Сметана часто поручает оркестру развернутые самостоятельные эпизоды, характеризуя приходы и уходы действующих лиц или сценические паузы между диалогами; такие эпизоды нередко приобретают характер симфонического интермеццо (на некоторые из них было указано при анализе «Далибора»).

²⁵ Таковы журналист и писатель К. С а б и н а, создавший либретто «Бранденбургцев в Чехии» и «Проданной невесты», историк и поэт Й. В е н ц и г, написавший либретто «Далибора» и «Либуше», талантливая писательница и поэтесса Э. К р а с н о г о р с к а я — автор текстов последних четырех опер Сметаны (она писала оперные либретто и для других чешских композиторов, в том числе Фибиха).

²⁶ См. с. 357—358 этой книги.

«Из либретто надо выбросить весь старый хлам — огромный хор радости ради хора, головокружительные пассажи в ариях и т. п. Для меня не существует ни одной примадонны, колоратуры и других подобных вещей; мне необходим художник-драматург!..» Задачу свою Сметана видел в создании произведений для музыкального театра из «повседневной человеческой жизни». И насколько разнообразна эта жизнь, настолько же разнообразными должны быть и оперные формы.

Таковы основные черты сметановской драматургии. Но жанровые отличия накладывали специфический отпечаток на оперы героические и комические. Эти отличия пронизательно отметил Зденек Неедлы.

В комических операх главенствует радостное чувство, согретое лирическим теплом, расцвеченное юмором. Оно выражается в более законченных по структуре и напевных мелодиях, тогда как в операх героических важное значение имеет патетическая, взволнованная декламация²⁷. Поэтому в первом случае преобладают архитектурно замкнутые номера, а во втором — сквозные сцены. Любопытна и еще одна особенность: драматический характер серьезной оперы устанавливается самим ходом действия, тогда как в комической требуется определенная эмоциональная настройка слушателей. Поэтому, объясняет Неедлы, в «Проданной невесте» есть оркестровая увертюра, а, например, в «Далиборе» нет (в «Либуше», в соответствии с торжественно-праздничным замыслом произведения, имеется прелюдия). Точно так же различны и функции хоров: в одних операх они словно вводят в веселую атмосферу комедии (начальные сцены I и II актов «Проданной невесты»), в других являются активными участниками драмы²⁸. Наконец, в произведениях комического плана значительно шире представлены ансамбли, нежели в операх героических, где более лаконично выявляется обострение конфликта.

Несмотря на указанные отличия, идейно-художественные задачи, которые преследовал Сметана, были общими для обоих жанров. «Поднять комическую оперу до уровня серьезной» — так сформулировал он свою цель. Иначе говоря: комическая, как и серьезная,

²⁷ Речь идет, конечно, об основных тенденциях; песенные эпизоды есть и в «Бранденбургцах», и в «Далиборе», и в «Либуше», равно как декламационные — в «Проданной невесте» (например, в партии Кецала).

²⁸ Такую драматически действенную функцию выполняет и хор финала II акта «Проданной невесты».

опера призвана воспеть национальные идеалы, ответить на актуальные запросы современности.

Сметана осуществил это. Он создал новый тип комической оперы в годы, когда она испытывала на Западе кризис и, делаясь все более легковесной, мелкотемной (таковы комические оперы Лорцинга, Флотова — в Германии, Обера — во Франции), теряла свои жанровые черты, в конце концов уступив место оперетте²⁹. Конечно, были и отдельные удачи — например, несомненный художественный интерес представляют созданные незадолго до премьеры «Проданной невесты» комические оперы «Багдадский цирюльник» Петера Корнелиуса (1858) или «Беатриче и Бенедикт» Гектора Берлиоза (1862). Однако в названных произведениях (равно как, скажем, и в популярной опере Отто Николаи «Виндзорские проказницы», 1849) композиторы не стремились к коренному обновлению национального искусства. А ведь именно такова была цель Сметаны. О том же мечтал и Вагнер, когда создавал «Мейстерзингеров» (кстати, они закончены на год позже «Проданной невесты»). Но его гениальное творение обременено философскими раздумьями — юмор автора «Тристана» тяжеловесен. Сметана же обращался к иным истокам: образцом ему служила неуемная жизнерадостность классически ясной «Свадьбы Фигаро» Моцарта.

Если к сказанному добавить, что своими, особыми путями шел Сметана и в разрешении проблем драмы, трагедии, эпоса в национальной опере, то вклад его в мировую музыкальную культуру станет еще более очевидным³⁰.

Чутко вслушиваясь в песни народа, в склад его речи, изучая художественный опыт своих предшественников и современников, Сметана заложил основы чешской классики. Отныне на его родине начали определять словом «сметанизм» реалистический метод лепки народных типов и характеров в музыкальном театре, правдивое выражение чувств и мыслей.

²⁹ Лишь в России того времени намечались пути обновления этого жанра. Предпосылки были теми же: в стремлении ярче выявить национальные идеалы композиторы «Могучей кучки» создали тип лирико-комической оперы.

³⁰ Напомним также, что «Далибор» писался в годы, когда на Западе еще были сильны традиции «большой оперы» и привычные стандарты мейерберовского историко-романтического спектакля (хотя Верди уже сказал в этом жанре новое слово!), а к моменту окончания «Либуше» Вагнер завершил лишь первые две части тетралогии «Кольцо нибелунга».

Симфонический цикл «Моя родина».
Его замысел. Характеристика каждой поэмы

1

На протяжении семи лет (1872—1879) Сметана создал симфонический цикл «Моя родина», состоящий из шести крупных поэм. Каждая из них представляет собой самостоятельное художественное произведение, но между поэмами существуют образные и тематические связи, прочно объединяющие их в единое целое. Главное же заключается в том, что они спаяны общим патриотическим замыслом: композитор хотел показать красоту родной земли, воспеть ее природу, воскресить старинные предания, картины славного прошлого и тем самым пробудить надежду, укрепить веру в столь же славное будущее родины.

Этот замысел, небывалый по своему величию и размаху, зародился у Сметаны еще в годы работы над оперой «Либуше». Как ее завершение ему мыслилась программно-симфоническая картина, воссоздающая замок Вышеград — крепость первых чешских королей. Предполагал он дать и живописную зарисовку реки Влтавы, на которой стоит Злата Прага. Так все более разрасталась эта картина, и на ее основе родилось шесть поэм. Программы четырех из них рождены поэтической фантазией композитора; в двух («Шарка» и «Бланик») он использовал сюжеты легенд.

Круг образов поэм необычайно широк. Идея родины раскрывается через эпос и историю, народный быт и сказку: здесь и древний замок-крепость, возвышающийся над Прагой, — символ прошлой славы Чехии («Вышеград»), и картины родной природы — то реальные, бытовые, окрашенные в лирические тона, то окутанные дымкой фантастики («Влтава», «Из чешских лугов и лесов»), и предания о стародавних временах («Шарка»), и страницы истории героической борьбы народа за свое освобождение («Табор»), и пророчества о грядущей победе: «в новом блеске возвращается слава земли чешской», — поясняет содержание своей музыки Сметана («Бланик»).

Используя листовские принципы поэмности, он по-своему трактовал их как в рамках каждой поэмы, так и при сочетании их в единый цикл, который представляет собой своего рода гигантскую шестичастную симфонию. В центре ее — самая краткая и, пожалуй, самая драматичная третья симфоническая поэма — «Шарка».

Ее обрамляют картины родной природы, лирико-бытовые части цикла — вторая и четвертая поэмы, «Влтава» и «Из чешских лугов и лесов». Прологом цикла служит величавый «Вышеград». Последние же две поэмы тесно связаны друг с другом: в «Таборе», в противовес мятежной романтике «Шарки», воскрешается суровый героический эпос, а в торжественном «Бланике», возникающем как непосредственное продолжение предшествующей поэмы, одновременно устанавливаются образно-тематические связи с «Вышеградом». Так осуществляется единство цикла при образном богатстве составляющих его частей. Сметана добился этого необычным путем, отличным от Листа.

Сметана строго не придерживался избранной им программы. Вначале он предполагал попросить поэта Святоплука Чеха написать стихотворный текст для каждой поэмы, но потом ограничился собственным изложением их содержания в прозе. Однако музыкальное развитие далеко не всегда подчинено развитию сюжета: оно следует своим собственным законам, образуя, как указывал композитор, «совершенно новую форму». Пояснительный текст призван лишь пробудить поэтическую фантазию слушателя, помочь ему понять замысел автора.

Сметана иначе, чем Лист, трактовал форму поэмы, причем избегал сонатных принципов и реже, нежели автор «Прелюдов», использовал вариационные методы развития.

2

Программу первой поэмы — «В ы ш е г р а д» (1872—1874) Сметана поясняет так: «Звуки варито древнего сказителя образуют вступление, пробуждая воспоминания о былом величии и блеске стольной крепости королей чешских, о рыцарских турнирах и боях, которые в ней и вокруг нее происходили, и наконец о ее падении и гибели. Пьеса заканчивается в элегических тонах (вновь звучит песнь сказителя)».

Выражая идею поэмы, в музыке господствует одна эпическая тема — тема Вышеграда (на ее мастерской трансформации строится все развитие). Она словно зарождается из воспоминаний о далеком прошлом и вначале звучит у двух арф, вызывая представление о певце-сказителе Люмире, играющем на варито (см. пример 240).

Далее контуры темы делаются все более отчетливыми, движение ширится: воспоминание становится реальностью. Вторая волна на-

Тема Вышеграда

240 Lento

The musical score shows a piano introduction with the tempo marking 'Lento' and the dynamic 'f'. The first section is marked 'Andre' and 'f'. The second section is marked 'veloce' and 'sf'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

растания образует резкий контраст: начинается битва. Сметана вычленяет небольшой оборот все той же темы и на нем строит стремительное фугато. Возникает и другая, более напевная тема, родственная главной. На мощной кульминации эта лирическая тема звучит как торжественный, ликующий гимн. Постепенный спад напряжения приводит к возвращению первоначальных образов, и повествование завершается словно в дымке воспоминаний.

Монотематический принцип, использованный в этой поэме, вызван ее эпическим складом и главенством одного, центрального музыкального образа. Тот же принцип применен Сметаной и в других поэмах героико-эпического склада («Табор», «Бланик»).

Наоборот, богатство образов, их яркая смена свойственны музыке второй поэмы — «Влтава» (1874). Авторское пояснение к ней гласит: «Из двух источников возникает Влтава — теплого и холодного. Объединившись, течет она мимо просторных лугов и полей — жители этих мест справляют празднества. При лунном свете русалки ведут свой хоровод. Мимо проносятся гордые крепости, замки, руины, сросшиеся с дикими скалами. Влтава пенится, плещется у Святоянских порогов и широким потоком устремляется к Праге, к Вышеграду. Течение ее величаво, оно уносит Влтаву далее, где она сливается с Эльбой».

В соответствии с замыслом, здесь вместо монотематизма — обилие тем, а обобщенная трактовка уступила место последовательному развитию сюжета³¹ и смене разнохарактерных эпизодов, которые объединены образом Влтавы как символа вечно молодого и непрестанно обновляющегося духа народного. Подобная трактовка поро-

³¹ Сметана даже детализирует программные указания в партитуре: «Первый исток Влтавы», «Второй исток Влтавы», «Леса — охота», «Деревенская свадьба», «Луна — хоровод русалок», «Святоянские пороги», «Могучее течение Влтавы», «Мотив Вышеграда».

дила свободно трактованную форму рондо: рефреном служит тема Влтавы, а эпизоды обрисовывают картины жизни на берегу реки.

Большую роль играют изобразительные моменты. Таково начало поэмы, живописующее постепенное рождение широкой реки из двух небольших истоков. Начинает флейта, к ней присоединяется другая, затем два кларнета, альты, струнные, и наконец из этого струящегося фона рождается прекрасная певучая тема (мотив чешской земли). Она распета широко и привольно, с красивыми тональными отклонениями, вызывая представление о плавно текущей многоводной реке:



Начальный эпизод состоит из трех разделов. Первый раздел — охота — богат изобразительными моментами (переключки духовых инструментов — охотничьи зовы). Второй раздел — деревенская свадьба — основан на ритме польки. Третий, в отличие от двух первых, носит не бытовой, а сказочный характер — русалки пляшут при лунном свете. Фантастический, призрачный колорит подчеркнут низким регистром флейты и кларнета, легкими пассажами арфы, причудливым сочетанием подвижной темы русалочьих игр (у деревянных инструментов) и медленных, словно застывших «аккордов лунного света» (у струнных).

После широкого проведения рефрена начинается второй эпизод — «Святоянские пороги»; это драматическая картина борьбы, столкновений, преодоления препятствий. И как кульминация и итог борьбы возникает заключительное, гимническое проведение рефрена: тема Влтавы звучит торжествующе, победно, в мажоре. Ее венчает эпический мотив Вышеграда.

Несмотря на обилие контрастных эпизодов, поэма отличается единством и цельностью. Этому способствует неоднократное возвращение основной темы (полностью она проводится трижды), а также интонационная близость к ней тематических образований в эпизодах: журчание Влтавы служит аккомпанементом охотничьим рогам в первом эпизоде, из основной темы вырастает хоровод русалок в третьем, развитием и разработкой ее является эпизод «Святоянские пороги». В то же время происходит непрерывный рост темы Влтавы в рефренах: она никогда на протяжении поэмы не повторяется буквально.

Ясность и простота формы, народно-песенный и народно-танцевальный склад тем, конкретность и общепонятность программы сделали «Влтаву» популярнейшим произведением Сметаны.

Третья поэма — «Шарка» (1875) написана на сюжет широко распространенных в Чехии легенд о «девичьей войне» (назовем, например, «Старинные сказания чешского народа» Йирасека, оперы Фибиха и Яначека на тот же сюжет). В них рассказывается, как, обманувшись в любви, Шарка поклялась мстить всем мужчинам. Чтобы покарать отважную воительницу, в ее владения прибывает храбрый витязь Цтирад со своей дружиной. Он видит девушку, привязанную к дереву, — это Шарка, которую витязь не узнает; он жалеет ее, загорается любовью. Дружина вместе с Цтирадом пьет медовый напиток, веселится и, утомленная, засыпает. Тогда Шарка сзывает своих дев-амазонок, которые убивают спящих воинов.

Пять контрастных эпизодов образуют содержание этой драматичной поэмы; они последовательно характеризуют Шарку, Цтирада, любовную сцену, пиршество и кровавую расправу. Произведение открывается порывистой и неистовой клятвой Шарки, образ которой воплощен в резко акцентированной, угловатой теме с жесткими ладовыми оборотами. Небыстрый марш, смягченный триольным ритмом, рисует беззаботного Цтирада. Центральный эпизод поэмы — сцена любви, где тематизм героини предстает в сильно измененном, лирическом облике. Пир воинов охарактеризован танцем, а разгар веселья — полифоническим усложнением музыкальной ткани. Когда же изображается, как засыпают опьяневшие воины, ткань постепенно разрежается и один за другим выключаются инструменты оркестра. Но раздается призывный рог Шарки — начинается последний эпизод, аналогичный первому; возникает сцена убийства, построенная на главной теме героини.

Все эти эпизоды изложены сжато, переходы между ними резки. Тем не менее поэма производит цельное впечатление благодаря свободно трактованной трехчастности (пятый эпизод подобен сокращенной репризе) и умело варьированной теме Шарки.

Стремительный драматизм третьей поэмы сменяется широким разливом восторженно-лирических мелодий в следующем произведении — «Из чешских лугов и лесов» (1875)³². По словам

³² Таков точный перевод оригинального названия. Однако распространен и перевод «Из чешских полей и лесов»; встречается также вариант «В чешских лугах и лесах».

композитора, поэма призвана передать те мысли и чувства, которые рождаются при созерцании родной чешской природы. Отовсюду несется песня — и радостная, и меланхолическая. Все поют ее — и залитые солнцем поля, и дремучие, темные леса. «Каждый может услышать в этом произведении то, что сердце его хранит в своих воспоминаниях, — писал Сметана. — Поэту пути свободны, надо только не забывать об отдельных деталях композиции».

Поэма основана на чередовании трех больших эпизодов, объединенных родственными темами; трехчастность подчеркнута также тональным планом ($g-G$, $a-A$, $g-G$). Первый эпизод — торжественный гимн природе. Разные голоса слышны здесь: из слитного фона рождаются небольшие попевки, которые потом разовьются в самостоятельные тематические образования. Второй эпизод начинается стремительным фугато в воздушном звучании струнных в высоком регистре («Легкий ветерок шелестит над лесами»); далее возникает привольная тема (соло валторн — будто песню запевают леса):

242 $\text{♩} = 116$ "Из чешских лугов и лесов"

Cor., Cl.

p
cantando

Кульминацию образует третий эпизод, рисующий картину деревенского праздника, где звучит зажигательная полька в сочетании с песенной темой. Поэма завершается радостно-оживленной кодой. Здесь проводятся главные мелодии всех трех разделов, чем скрепляется единство произведения в целом.

Пятая поэма — «Т а б о р» (1878) не имеет разработанного сюжета. «Сочинение повествует о негибимой воле гуситов, — писал Сметана, — о жестоких боях, в которых они участвовали, об их бесстрашии, стойкости и упорной непримиримости... Произведение нельзя разбирать в деталях; его задача — прославить величие гуситов и силу их духа».

Чешские писатели, художники, музыканты часто обращались к этой теме, воспевая мужество воинов, возглавленных Яном Гусом и непобедимым Яном Жижкой, с их твердыней — крепостью Табор. Замечательный музыкальный памятник в честь освободительной войны Чехии XV—XVI веков создал Сметана, положив в основу всего произведения мелодию боевого гимна таборитов «Кто вы,

Божьи воины» (пример 243; см. также пример 216). Этот старинный хорал стал символом непобедимости и стойкости духа чешских патриотов. Именно так трактовал его Сметана в опере «Либуше» (см. пример 233), а вслед за ним — другие чешские композиторы.

243 *Lento maestoso*

"Табор"

Вся поэма, в которой неуклонно проведен монотематический принцип, построена на мелодии «Кто вы, Божьи воины». Мелодия «собирается» постепенно: вначале приглушенно звучат отдельные ее обороты — возникает картина ночного лагеря таборитов (*Lento*), затем — горячей битвы (*Molto vivace*) и наконец победы (*Lento maestoso*). В завершение грандиозная и суровая тема хорала проводится полностью у всех духовых инструментов в сопровождении ударных и пассажей струнных.

Этот героический образ по-новому преломляется в последней поэме — «Б л а н и к» (1879). Ее содержание Сметана почерпнул из красивой и полной глубокого смысла народной легенды, в которой рассказывается о том, что гуситские воины, объятые глубоким сном, погребены в недрах горы Бланик (она расположена примерно в 30 километрах от возвышающейся на холме крепости Табор). Но ударит час — они воспрянут ото сна и для освобожденного народа наступит долгожданная счастливая пора!..

Легенда о бланицких рыцарях, равно как и другие сказания-пророчества о грядущей свободе и славе родной земли, пользовалась в Чехии большой популярностью. Сметана связал эти разнородные сказания воедино. Но он не только воскресил их — музыка поэмы, завершающей весь цикл, зовет к борьбе за светлое будущее.

Вначале как непосредственное продолжение предыдущей поэмы звучит могучая поступь хорала: «Бланик» начинается не с картины сна зачарованных рыцарей, а с торжественного шествия таборитов, решивших в лихую годину укрыть остатки своих сил и сохранить дух народного сопротивления в недрах горы. Эта героическая кар-

тина сменяется пасторальной идиллией, напоминающей пейзажные поэмы цикла: звучит пастуший наигрыш, перекликаются эхом деревянные духовые инструменты и валторны, затем включается выдержанная педаль у струнных — все подчеркивает безмятежность, покой полей и лугов, окружающих Бланик. Однако даже в пасторальной теме слышны интонационные обороты боевого гуситского гимна.

Наступает новый, драматичный раздел: возникают образы борьбы, битв, сражений, так богато представленные в предшествующих частях цикла. В результате развития из темы хорала рождается марш (его обороты звучали еще в «Таборе»), который, постепенно разрастаясь, приводит к мощной кульминации — грандиозному утверждению маршевой темы, как бы вобравшей в себя героические интонации тематизма всей поэмы. Более сдержанный средний эпизод (в одноименном миноре) напоминает о лирических образах пасторального эпизода, после чего вновь повторяется ликующий марш. В коде мастерски сочетаются в одновременности мелодия гимна таборитов и тема Вышеграда. Последней темой обрамляется симфонический цикл Сметаны.

Значение этого цикла в творческой биографии композитора огромно, здесь в неразрывном единстве предстала образная многосторонность его музыки: возвышенная патетика, рожденная высокими патриотическими думами и чувствами, и поэтичная лирика, окрашенная в бытовые тона и выражающая беззаветную любовь к чешскому народу, к родине. Значение цикла велико и в истории национальной культуры Чехии. Но, как всякое большое национальное художественное достижение, этот цикл имеет интернациональное значение: «Моя родина» — выдающееся явление в мировой симфонической литературе.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СМЕТАНЫ

О п е р ы (всего 8 завершенных)

«Бранденбуржцы в Чехии», либретто Сабины (1862—1863, премьера — 1866)

- «Проданная невеста», либретто Сабины (1862—1866, новые редакции — 1869, 1870)
 «Далибор», либретто Венцига (1865—1867, премьера — 1868, 2-я редакция — 1870)
 «Либуше», либретто Венцига (1861—1872, премьера — 1881)
 «Две вдовы», либретто Цюнгеля (1873—1874)
 «Поцелуй», либретто Красногорской (1875—1876)
 «Тайна», либретто Красногорской (1877—1878)
 «Чертова стена», либретто Красногорской (1882)
 «Виола», либретто Красногорской, по комедии Шекспира «Двенадцатая ночь» (закончен только I акт, 1884)

Симфонические произведения

Симфонические поэмы

- «Ричард III» (1857—1858)
 «Лагерь Валленштейна» (1858—1859)
 «Ярл Гакон» (1860—1861)
 «Моя родина», цикл из 6 симфонических поэм: «Вышеград» (1872—1874), «Влтава» (1874), «Шарка» (1875), «Из чешских лугов и лесов» (1875), «Табор» (1878), «Бланик» (1879)

Другие произведения

- Ликующая увертюра D-dur (1848—1849)
 Торжественная симфония E-dur (1853—1854)
 Торжественный марш к шекспировским торжествам (1864)
 Торжественная увертюра C-dur (1868)
 «Венкованка», полька для оркестра (1879)
 «Пражский карнавал», интродукция и полонез (1883)

Фортепианные произведения

- Багатели и экспромты (1844)
 Полька (1846)
 Соната (1846)
 Чешские мелодии (1847)
 6 характеристических пьес (около 1847—1848)
 Марш Пражского студенческого легиона (1848)
 Марш национальной гвардии (1848)
 «Листки воспоминаний» (1848—1850)
 3 салонные польки (1848—1849)

- «Свадебные сцены» (1849)
3 поэтические польки (1854)
«Эскизы» (1856—1857)
«Макбет и ведьмы» (1859—1860)
«Воспоминания о Чехии в форме польки» (1859—1860)
«На морском берегу», этюд (1861)
«Сны» (1875)
Чешские танцы (2 тетради — 1877, 1879)

Камерно-инструментальные произведения

- Трио для фортепиано, скрипки и виолончели g-moll (1855)
Первый струнный квартет, «Из моей жизни», e-moll (1876)
«Родной край» для скрипки и фортепиано (1880)
Второй струнный квартет (1883)

Вокальная музыка

- Песнь свободы для хора с фортепиано (1848)
Чешская песня для смешанного хора и оркестра (1860)
«Три всадника» для мужского хора (1862)
«Отщепенец» для двухголосного хора (1863)
«Рольница» для мужского хора (1868)
Торжественная песня для мужского хора (1870)
Песня у моря для мужского хора (1877)
3 женских хора (1878)
Вечерние песни для голоса с фортепиано (1879)
«Посвящение» для мужского хора (1880)
«Молитва» для мужского хора (1880)
«Лозунг» для мужского хора (1882)
Наша песня для мужского хора (1883)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Бэлза И.* Бедржих Сметана и утверждение основ чешской музыкальной классики // *Бэлза И.* История чешской музыкальной культуры: В 2 т. М., 1973. Т. 2. С. 78—209.
Гамрат-Курек В. «Моя Родина» Б. Сметаны. М., 1962.
Мартынов И. Бедржих Сметана. М., 1963.
Неедлы Зд. Оперы Сметаны // *Неедлы Зд.* Избранные труды. М., 1960. С. 23—278.

АНТОНИН ДВОРЖАК (1841—1904)

*Дворжак — классик чешской музыки.
Сравнение его со Сметаной. Творческий облик Дворжака*

Дворжак — младший современник Сметаны: начало зрелого периода его творческой деятельности приходится на то время, когда жизнь автора «Проданной невесты» приближалась к концу. Будучи на 17 лет моложе Сметаны, Дворжак, однако, рано добился широкого признания: уже к 80-м годам прошлого века его произведения становятся популярными не только в Чехии, но и за ее пределами; вскоре его имя приобретает мировую известность.

Многое сближает Дворжака со Сметаной. Творчество обоих классиков чешской музыки проникнуто патриотизмом, пламенной любовью к родине; оба видели свое призвание в том, чтобы музыкой прославить свой народ, укрепить его веру в лучшее будущее. «Сколь бы малой ни была нация, она не погибнет, если будет иметь свое искусство. У каждого художника есть отчизна, которую он должен крепко любить», — утверждал Дворжак. И со свойственной ему скромностью добавлял: «Мне удалось повидать большой свет, но всюду и всегда я оставался тем, кем был, — простым чешским музыкантом». Приведенные слова вполне могли принадлежать Сметане.

Неотъемлемым свойством Дворжака, как и Сметаны, был демократизм. Те, кто хорошо знал его, свидетельствовали: обычно замкнутый, молчаливый, он оживлялся и мог подолгу беседовать с простыми людьми — крестьянами, рабочими, шахтерами. Эти люди были ему ближе, чем представители знати или власти. Показателен следующий факт: при известии об организации специальных концертов для рабочих, где предполагалось исполнить и сочинения Дворжака, он воскликнул: «Итак, наконец нечто правильное! Это мне нравится! Почему бедняк, который всю неделю трудится, чтобы заработать себе на хлеб насущный, не должен узнать также Баха, Бетховена, Моцарта?!»

Но Дворжак в то же время не похож на Сметану.

Отличия во многом обусловлены временем, на которое падает расцвет деятельности обоих чешских мастеров: для Сметаны это 60—70-е годы, для Дворжака — 80—90-е.

На протяжении этих десятилетий в социальной и культурной жизни Чехии произошли значительные изменения. Политические свободы, правда, не были дарованы народу — страна по-прежнему

находилась под властью Габсбургов. Но национальный гнет ослаб, и чешская художественная культура окрепла, выдвинув ряд замечательных своих представителей.

Иной была обстановка к началу 60-х годов, когда Сметана вошел в пору творческой зрелости: всю тяжесть борьбы с косными силами в области музыки он вынес преимущественно на своих плечах, соратники появились лишь позже. А Дворжаку было на кого опереться — первые его творческие шаги были дружески поддержаны Сметаной. К тому же Дворжак выступил в окружении целой плеяды талантливых чешских композиторов, каждый из которых по-своему расширял идейно-художественный кругозор отечественного искусства.

Да и в целом к 80-м годам музыкальная жизнь Праги благодаря энергии и инициативе Сметаны стала совсем иной, нежели 20 — 30 лет назад: оперный театр по богатству репертуара и высокому качеству исполнения не уступал другим столичным театрам, оживленная концертная жизнь, возглавленная филармоническим оркестром, привлекала внимание многих знаменитых иностранных артистов; ширился доступ произведениям чешских авторов на театральную сцену и в программы концертов; окрепшая деятельность музыкально-педагогических учреждений (в частности, к тому времени уже открылись классы композиции в консерватории) способствовала непрерывному пополнению рядов отечественных музыкантов-профессионалов.

В личном облике, в складе характеров обоих классиков чешской музыки также были значительные различия.

Сметана — борец по натуре. Он прежде всего общественный деятель. Его творчество поэтому целеустремленно: исходя из актуальных задач современности, главное внимание он уделил опере и программной музыке. Дворжак не принимал столь активного участия в общественной жизни. По словам крупнейшего чешского композитора Леоша Яначека, младшего соратника Дворжака, «он думал звуками; все остальное (имеется в виду общественная жизнь. — М. Д.) мало интересовало его». Но в своих «думах» он был предан родному народу, жил его судьбой не меньше, чем Сметана.

Иной склад характера рождает иные творческие замыслы: Дворжак не ставил перед собой столь четкой художественной программы, как Сметана. Он писал, потому что не мог не писать, и — что редко удавалось композиторам того времени — охватил в своем творчестве все виды и жанры музыкального искусства: оперу и

симфонию, ораторию и камерно-инструментальную музыку, кантату и концерт, вокальную музыку и музыку для сольных инструментов (фортепиано, скрипки и т. д.). Причем все эти виды и жанры представлены в огромном количестве произведений: творческая активность Дворжака была поистине неистощимой во всех периодах его деятельности.

Если еще более обострить это противопоставление, можно сказать, что для Сметаны сочинение музыки — проповедь, деяние, тогда как для Дворжака — более личное высказывание, непосредственный душевный отклик на жизненные впечатления. Поэтому, условно говоря, если творениям Сметаны присущ объективный, то Дворжаку — скорее субъективный тон. И насколько справедливо сравнение Сметаны с Глинкой, настолько же возможны аналогии Дворжака с Чайковским.

*Жизненный и творческий путь. Первый этап деятельности.
Годы зрелости. Основные темы и образы творчества Дворжака.
Пребывание в Америке и последний период творчества*

1

Антонин Дворжак родился 8 сентября 1841 года в деревне Нелагозевес у берегов Влтавы, примерно в 30 километрах от Праги. Отец — содержатель небольшой корчмы, мясник по профессии, дела которого год от года ухудшались. Семье грозила нищета. Не помог и переезд в город Злонице. Антонин, как старший среди восьми детей, с 13 лет должен был помогать отцу — он два года проработал помощником мясника на городской бойне. Но страсть к музыке определилась еще в детские годы: Антонин играл на скрипке, потом обучился игре на альте и на органе.

Осенью 1857 года, шестнадцати лет, Дворжак был принят в пражскую Органную школу, где учился композиции. Вскоре затем, поступив альтистом в оркестр, принимал участие в исполнении произведений разных авторов — от Моцарта и Бетховена до Шумана и Вагнера. Много ему дала работа в оркестре оперного театра, где Дворжак служил 11 лет — с 1862 по 1873 год — и под управлением Сметаны играл на премьерах «Бранденбургцев в Чехии», «Проданной невесты» и «Далибора».

Этот период — время настойчивых творческих исканий. Бетховен и Шуберт, Вагнер и Лист являлись в те годы любимыми композиторами Дворжака. С огромным уважением он относился к Сметане, хотя из-за происков недоброжелателей не стал его близким другом. И Сметана тепло относился к своему младшему собрату: «Раз у меня есть столь знаменитый соперник, — сказал он незадолго до смерти, — значит, можно радоваться расцвету нашей музыки».

Дворжак пишет множество произведений самых разных жанров: мессы, вокальные, симфонические и камерно-инструментальные сочинения. Но подавляющее их большинство позже уничтожает. Среди сохранившихся, но не опубликованных при жизни композитора — четыре симфонии: в 1865 году были написаны две из них (первая называется «Колокола Злонице»), а в 1873—1874 годах — еще две. Интерес представляет также вокальный цикл «Кипарисы», содержащий 18 песен (1865); к этим песням Дворжак неоднократно возвращался на протяжении своей жизни³³. Он пробует свои силы и в области музыкального театра: в 1870 году создает по образцу вагнеровских музыкальных драм оперу «Альфред» (датский средневековый сюжет из рыцарской жизни), а в 1871-м — оперу на сюжет популярной в Чехии сказки «Король и угольщик». Однако обе они тогда не были поставлены (преьера «Короля и угольщика» в новой редакции состоялась в 1874 году). Более удачной оказалась одноактная опера «Упрямы» (1874), выдержанная в характере «Проданной невесты» Сметаны.

Решающее значение в формировании Дворжака как национального художника имели два произведения: патриотическая кантата «Наследники Белой горы» для смешанного хора и оркестра (исполнена в 1873 году) и вокальные Моравские дуэты на народные тексты (4 цикла, всего 23 дуэта, 1875—1877). Это сочинения зрелого мастера.

Итак, к середине 70-х годов определяется самобытная художественная индивидуальность Дворжака. Одно за другим, причем в немыслимо короткие сроки, создает он сочинения, покоряющие эмоциональной непосредственностью и свежестью. «Я был бы счастлив, — говорил Брамс, — если бы мне пришло в голову в качестве главной темы то, что Дворжак поручает побочным голосам...»

³³ Четыре песни в новой редакции Дворжак издал в 1882 году как ор. 2, а еще восемь под названием «Песни любви» (ор. 83) — в 1888 году. Он также переложил их для струнного квартета.

Но дело не только в этом — поражает широта охвата всех жанров музыкального искусства. Правда, оперы менее удаются Дворжаку из-за его недостаточной требовательности к драматургическим и литературным качествам либретто, но и в этом жанре он со временем добьется признания.

В 1873 году Дворжак женился. Теперь ему надо было прокормить семью, но не было издателя, который согласился бы напечатать его сочинения, а концерты не приносили дохода. Тридцатичетырехлетний композитор в 1875 году возбудил ходатайство о предоставлении ему государственной стипендии. В составе венского жюри, утверждавшего кандидатуры стипендиатов, был Иоганнес Брамс. С необычайной теплотой он отнесся к чешскому музыканту и, не ограничившись тем, что настоял на необходимой денежной премии, горячо рекомендовал его своему издателю Ф. А. Зимроку.

Вскоре, в 1879 году, состоялось личное знакомство Дворжака с Брамсом; чувство глубокой приязни связывало их на протяжении почти двух десятилетий. Ни к кому из современных композиторов Брамс не относился так сердечно, как к Дворжаку. Он следил буквально за каждым его шагом, оказывал безграничную поддержку своему другу (даже правил корректуру его сочинений!). «Меня интересует каждая его нота, — говорил Брамс. — Я его искренне люблю как художника и человека». Так же мог сказать и Дворжак про Брамса: он преклонялся перед авторитетом венского мастера и гордился оказанным ему доверием. Короче говоря, Брамс сыграл в жизни Дворжака ту же роль, что Шуман в творческой биографии самого Брамса.

В конце 70-х годов приходит к Дворжаку признание на родине, а к началу следующего десятилетия — и за рубежом, чему немало способствовали его знаменитые Славянские танцы. Впервые Дворжак встал за дирижерский пульт в Праге в 1878 году — весь концерт был посвящен его произведениям. Начиная со следующего года лучший венский дирижер Ганс Рихтер систематически включает их в свои программы. А в 1884 году с триумфом проходят гастролы Дворжака в Лондоне — с этого времени он здесь желанный гость³⁴. Позже Кембриджский университет присуждает ему почетное звание доктора наук (в конце XIX века это звание было присвоено также Чайковскому и Григу).

³⁴ Дворжак девять раз выезжал на гастролы в Англию: в 1884—1886, 1890—1891 и 1896 годах.

2

Окрепшее национальное самосознание Дворжака выдвинуло его в первые ряды чешских музыкантов; он стал, вслед за Сметаной, признанным главой отечественной школы.

Четко обозначилась лирико-бытовая струя в его творчестве, связанная с отражением песенно-танцевальной народной стихии. Это имело место в опере «Упрямыцы» и было далее развито в другом произведении Дворжака — опере «Хитрый крестьянин» (1877) на сюжет, аналогичный «Проданной невесте»; премьера ее ознаменовалась большим успехом. В том же ряду и одна из лучших его опер — «Якобинец» (1887—1888).

Поэтическое претворение народно-музыкальных образов находит яркое отражение и в симфонических, и в камерно-инструментальных сочинениях Дворжака. Здесь эти образы приобретают более интимную, душевную либо, наоборот, драматическую или героическую трактовку: все окрашено в тона взволнованного личного высказывания, на всем лежит отпечаток неповторимой индивидуальности художника. Среди произведений 70—80-х годов — Фортепианный концерт *g-moll* (1876), Скрипичный концерт *a-moll* (1879—1880), Пятая симфония, *F-dur* (1875, 2-я редакция — 1887), Шестая симфония, *D-dur* (1885), Седьмая симфония, *d-moll* (1884—1885), Восьмая симфония, *G-dur* (1889), Струнный квартет *Es-dur* (1879), Фортепианный квинтет *A-dur* (1887).

Особую склонность Дворжак питал к передаче фантастических или народно-легендарных образов. Примером может служить упомянутый гимн «Наследники Белой горы». Большую ценность представляет также вокально-симфоническая баллада «Свадебные рубашки» (1884). Но высшее достижение Дворжака в этом плане — оратория «Святая Людмила» для солистов, хора и оркестра (1885—1886), которая сыграла выдающуюся роль в истории чешского ораториального творчества. Легендарные или сказочно-фантастические образы мы находим также в оперном творчестве Дворжака, начиная с названного выше «Короля и угольщика» и кончая лучшими произведениями последнего периода — «Черт и Кача» и «Русалка». Эти образы присущи и его симфоническим произведениям: таковы, например, 10 легенд для оркестра (1881) или замечательная Гуситская увертюра (1883), близкая по своему мужественно-воинственному духу таким поэмам Сметаны, как «Табор» или «Бланик». Но в связи с преимущественно лирической сущностью дарования

Дворжака ему менее удавались оперы, в сюжете которых главенствовала героическая тематика («Альфред», «Ванда», «Армида»).

Есть еще другая особенность, свойственная Дворжаку: в отличие от автора «Проданной невесты», он обращался не только к чешской, но и к моравской (вспомним его знаменитые вокальные дуэты), и к словацкой песенности. Более того, в связи с воздействием идей «славянской взаимности», способствовавших активному общению славянских культур, в произведениях Дворжака широкое применение нашли сюжеты, музыкальные напевы и ритмы братских народов. На рубеже 70—80-х годов явно обозначился у него этот интерес.

Именно тогда были созданы прославившие Дворжака на весь мир Славянские танцы (сначала были задуманы для фортепиано в четыре руки, затем переложены для оркестра; первая тетрадь — 1878, вторая — 1886—1887). Словацкий одземек, польские мазурка и полонез, южнославянское коло здесь сопоставляются с полькой, соседской, скочной, фуриантом и другими чешскими танцами. Незадолго до первой тетради Дворжак написал Славянские рапсодии для оркестра (1878), где, в частности, использованы выразительные особенности украинской думы³⁵. Подобные образы богато представлены в его симфонических и камерно-инструментальных сочинениях (см., например, вторые части Пятой симфонии или Фортепианного квинтета). А одно из наиболее самобытных камерных произведений так и называется: Думки для фортепиано, скрипки и виолончели (1890—1891).

Для Дворжака показательно также обращение в опере «Ванда» (1875) к польскому историко-патриотическому сюжету, а в опере «Димитрий» (1881—1882) — к событиям русской истории XVII века³⁶. Оба эти произведения, правда, не могут быть причислены к самым значительным творческим удачам композитора, но они содержат немало выразительной музыки, особенно в хоровых сценах,

³⁵ Жанр думы распространен не только на Украине, но и у других славянских народов. Для него типично сопоставление двух контрастных образов: лирического запева (нередко повторяется либо варьируется в середине или в конце пьесы) и эпического повествования. Характер последнего изменчив — то драматичный, то оживленно-танцевальный, то фантастический, чем подчеркивается легендарный склад этого повествования.

³⁶ В последней опере речь идет о Самозванце, воцарившемся вместе с Мариной Мнишек на московском престоле. Сюжет произведения, однако, грешит произвольными домыслами, противоречащими исторической правде.

где проявилось глубокое знание композитором песенной культуры братских славянских народов.

Так в многообразных направлениях проявляла себя творческая энергия Дворжака. Она развивалась и вглубь и вширь в напряженном, вдохновенном труде, на что указывал сам композитор: «Сочинение — нелегкое дело. Начать можно только тогда, когда чем-либо воодушевлен». В таком воодушевлении он пребывал непрестанно. Но, будучи остро восприимчивым, эмоционально непосредственным художником, Дворжак в то же время крайне требовательно относился к профессиональной работе композитора. «Что в сердце выношено, — учил он, — хорошо, но голосоведение должно быть чистым. Автор ответствен за каждый голос в своем сочинении, вне зависимости от того, главный ли это голос или побочный».

Столь же беспощадно Дворжак критиковал собственное творчество. Свои первые пять струнных квартетов он оставил в рукописи, не опубликовав их. Та же участь постигла четыре ранние симфонии, написанные между 1865 и 1874 годами; лишь с 1880 года Дворжак снабдил нумерацией последующие пять симфоний.

Все это — свидетельство исключительно интенсивной творческой жизни Дворжака, гениального музыканта и мудрого мастера.

3

Важным событием в его биографии отмечен 1888 год: Дворжак познакомился с Чайковским. Это была знаменательная встреча двух выдающихся славянских композиторов, вступивших в пору высшего расцвета своей творческой деятельности (и по годам они были почти ровесниками). «Вы — великий художник», — писал Чайковский Дворжаку. А тот поделился с ним мыслями о музыке «Онегина»: «С радостью признаюсь, что Ваша опера произвела на меня большое и глубокое впечатление — именно такое, какое я всегда ожидаю от настоящего художественного творения, и не задумываюсь сказать, что ни одно из Ваших сочинений мне так не понравилось, как Ваш "Онегин". Это чудное сочинение, полное теплого чувства и поэзии, разработанное до деталей — короче говоря, это музыка, манящая к себе и проникающая столь глубоко в душу, что ее нельзя забыть».

Тесная дружба связывала Дворжака с Чайковским: они почувствовали друг в друге родственные души. Неудивительно, что сразу

же по возвращении на родину автор «Онегина» начал хлопотать о приглашении Дворжака на гастроли в Россию. Они состоялись в 1890 году; в авторских концертах, прошедших с огромным успехом в Москве и Петербурге, Дворжак исполнил Пятую и Шестую симфонии, Симфонические вариации на собственную тему, Славянскую рапсодию и другие свои сочинения.

Вообще, в 90-х годах Дворжак много концертировал как дирижер — исполнитель собственных сочинений в Лондоне, Берлине, Будапеште, Нью-Йорке и других городах Европы и Америки. Но лучше всего он себя чувствовал на родине, где с 1890 года возглавлял композиторский класс в Пражской консерватории. Всего с перерывами он преподавал здесь около 10 лет. Осенью 1892 года Дворжак покинул Чехию на два с половиной года: желая обеспечить семью, он отправился в Соединенные Штаты, где ему были предложены выгодные материальные условия для работы в качестве дирижера и руководителя существовавшей тогда Нью-Йоркской национальной консерватории.

Несмотря на большую занятость³⁷, Дворжак не упускал возможности познакомиться на чужбине с жизнью простых людей, проводил долгие часы в порту, беседуя с рабочими. Бывал он и в сельской местности: например, с радостью провел летние месяцы в штате Айова, где гостил на ферме в местечке Спиллвил у своих друзей — выходцев из Чехии.

Вскоре созрел у него замысел новой симфонии — девятой по счету, если иметь в виду ранние сочинения, но обозначенной им как Пятая. Это последняя и самая популярная симфония Дворжака, которую он снабдил подзаголовком «Из Нового Света». Ее премьера, состоявшаяся в Нью-Йорке в 1893 году под руководством дирижера Антона Зейдля, сопровождалась триумфальным успехом (бурные аплодисменты после второй части, овации после финала)³⁸. Спустя год Дворжак создал в США другое выдающееся произведение — Виолончельный концерт *h-moll*, окончательная редакция которого была завершена уже по возвращении на родину (1894; премьера прошла под управлением автора в Лондоне в 1896 году).

³⁷ В обязанности Дворжака входили трехчасовые ежедневные занятия по композиции и инструментовке; помимо того, ежегодно в течение восьми месяцев он должен был дать четыре концерта со студенческим оркестром в Нью-Йорке и шесть — в других американских городах.

³⁸ Столь же триумфально прошла премьера в Вене в 1896 году (дирижер Ганс Рихтер). Первое исполнение в Праге состоялось в 1894 году.

Наступает последний период жизни чешского мастера. В консерватории он окружен плеядой учеников: Дворжак воспитал около 50 музыкантов, среди которых ставшие впоследствии крупными композиторами и общественными деятелями Витезслав Новак, Йозеф Сук, Оскар Недбал (известен и как дирижер), а также болгарский композитор Добри Христов. Произведения Дворжака повсеместно исполняются, а список их все растет.

В области симфонической композитора начинает более привлекать программная музыка. Еще до отъезда в Америку он написал три увертюры — «Среди природы», «Карнавал», «Отелло» (1891—1892), а вскоре по возвращении в Чехию — четыре симфонические поэмы, в которых использовал сюжеты народных легенд (в поэтическом изложении Эрбена): «Водяной», «Полудница», «Золотая прялка» и «Голубок» (1896). Год спустя Дворжак написал свое последнее оркестровое произведение — «Богатырскую песнь». Как и в Гуситской увертюре, в этой поэме, четыре части которой слиты воедино, ярко запечатлелась героико-эпическая струя его творчества.

Поэтичные же зарисовки родной природы, лирические настроения представлены в Думках для фортепианного трио, фортепианных циклах «Поэтические картинки» (1889) и Восемь юморесок (1894), Фортепианном квартете Es-dur (1889) и, естественно, во многих оркестровых сочинениях, в том числе симфониях и названных выше программных увертюрах.

На народно-сказочные сюжеты написаны две лучшие оперы Дворжака: комическая «Черт и Кача» (1898—1899) и лирическая «Русалка» (1900)³⁹. Дворжак обращается здесь к излюбленной им сфере образов, добиваясь высокого совершенства выражения. Наибольший успех выпал на долю «Русалки», этого поистине классического произведения чешского музыкального театра: на родине композитора она не уступает в популярности «Проданной невесте» Сметаны.

Но после премьеры «Русалки», состоявшейся в 1901 году, Дворжаку суждено было прожить уже недолго: он скончался от кровоизлияния в мозг 1 мая 1904 года.

³⁹ Последняя опера Дворжака — «Армида» (1903) на героико-фантастический сюжет поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» — в целом ему не удалась.

*Инструментальное творчество. Славянские танцы.
Восьмая и Девятая симфонии. Виолончельный концерт.
Камерно-инструментальные произведения*

1

Трудно сказать, какому жанру музыкального искусства Дворжак отдавал предпочтение. Автор 10 опер, ряда кантат и ораторий, он с не меньшей, если не с большей активностью работал в области инструментальной музыки. В его наследии, если считать и ранние произведения, при жизни композитора не опубликованные, 9 симфоний, 3 сольных инструментальных концерта (для фортепиано, скрипки, виолончели), ряд увертюр, рапсодий, танцев (в том числе два цикла Славянских танцев), 5 симфонических поэм, 14 струнных и фортепианных квартетов, 5 квинтетов, 6 трио и другие камерно-инструментальные сочинения; следует еще добавить множество фортепианных циклов и отдельных пьес.

Инструментальная музыка Дворжака отмечена глубиной содержания и художественным совершенством. Редкая мелодическая щедрость и эмоциональная непосредственность при строгой логичности в разработке музыкального образа и тщательной отделке деталей; огненный темперамент, зажигательные ритмы в сочетании с интимной задушевностью, ласковой сердечностью; чистота голосоведения с применением певучих подголосков, что так свойственно славянской музыке; тонкость и гибкость гармонического письма, мастерское использование напевных свойств инструмента, оркестровое полнозвучие при разностороннем выявлении тембровых оттенков — таковы, в целом, особенности инструментального творчества Дворжака.

В течение долгих лет он писал непрограммные сочинения, подтвердив своим творчеством огромные выразительные возможности и нестареющую жизнеспособность классических сонатно-циклических форм. Однако со свойственной ему широтой художественных взглядов он не отвергал и средства выразительности листо-вагнеровской поэматики. Точно так же он относился к возможностям программной музыки, к которой, правда, до последнего своего творческого периода реже обращался⁴⁰. Но, по сути дела, нельзя провести четкого во-

⁴⁰ Напоминаем, что его последние симфонические произведения — три увертюры и пять симфонических поэм — программны.

дораздела между его программными и непрограммными произведениями, ибо содержательность, яркая образность последних нередко вызывает у слушателя конкретные представления и ассоциации.

Исключительную творческую изобретательность обнаруживает Дворжак в разработке принципов сонатного *allegro*, что способствует острому выявлению драматического конфликта. Эту форму он чаще всего использует в крайних частях, причем трактует ее очень свободно (см. первую часть Восьмой и финал Девятой симфонии). Образное содержание этих частей многосторонне, но преобладает драматизм; широко отражены и сферы лирические, эпические или героические. Вдохновенна музыка медленных частей сонатно-циклических сочинений Дворжака — как камерно-инструментальных, так и симфонических. Здесь полней всего высказывается непосредственная и чуткая душа большого композитора и человека. Наконец, неповторимым своеобразием отмечены его энергичные и темпераментные скерцо, использующие ритмы чешских народных танцев, преимущественно фурианта.

Конечно, здесь лишь в самых общих чертах намечены главенствующие черты инструментальных сочинений Дворжака. Невозможно даже вкратце охарактеризовать их многообразие. Поэтому остановимся лишь на некоторых, наиболее среди них известных.

2

Начнем со Славянских танцев. Это наиболее популярное творение Дворжака: оно в равной мере восхищает и широчайшие круги любителей музыки, и профессионалов-музыкантов. Обе тетради Славянских танцев отличает динамичность развития, полного увлекательных неожиданностей, изобретательность композиции, широта симфонического дыхания, но главное — поэтическое претворение танцевальных образов, в которых отразились жизнь, быт, характер народа.

Какой же народ запечатлен в этих танцах? Конечно, чешский! Будь то буйная радость или светлая печаль, сердечная задумчивость или незлобивый юмор — все разнообразие настроений окрашено национальным складом индивидуальности композитора. В то же время он воспроизвел и отдельные типы танцев других славянских народов, и некоторые музыкально-стилистические особенности этих танцев. Можно даже утверждать, что ни в одном произведении Дворжака идеи «славянской взаимности» не получили столь

яркого и убедительного претворения, как именно в данных двух циклах.

Поводом к их созданию явилось предложение издателя Дворжака написать нечто подобное Венгерским танцам Брамса, но на другой национальной основе. Дворжака увлекла эта мысль. В течение 20 дней весной 1878 года была завершена первая тетрадь (8 пьес) Славянских танцев. Их успех побудил издателя просить композитора продолжить серию.

Спустя 8 лет была написана вторая тетрадь (еще 8 пьес). В начальной редакции танцы предназначались для фортепиано в четыре руки, затем появилась их оркестровая редакция (первая тетрадь — 1878, вторая — 1887).

В десяти из шестнадцати пьес представлены чешские танцы: фуриант (I, 1 и 8)⁴¹, соуседска (I, 4 и 6; II, 8), скочна (I, 5 и 7; II, 3), полька (I, 3), шпацирка — танец, основанный на сопоставлении плавного умеренного движения и быстрого, с подскоком (II, 5).

Среди остальных танцев: украинская думка (I, 2; II, 4), словацкий одземек (II, 1), польская мазурка (II, 2), польский полонез (II, 6), южнославянское (вернее, сербское) коло — танец хороводного склада (II, 7).

Таким образом, все танцы первой тетради, за исключением № 2, чешского происхождения; пять пьес второй тетради написаны в характере танцев других славянских народов, а три — чешского склада (№ 3, 5, 8).

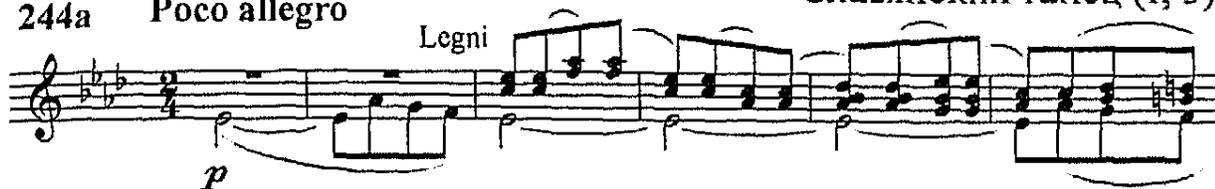
Вместе с тем надо учесть, что здесь указаны лишь основные народные прообразы, тогда как в каждой пьесе сплавлены элементы разных национальных типов. Например, если обратиться ко второй тетради, то обнаружится, что в № 2 мазурка сочетается с вальсом, а вальс в № 8 — с соуседской, тогда как в № 6 полонез сближен с той же соуседской. В таком сближении разнородных национальных типов заключается неповторимая творческая манера Дворжака, сумевшего благодаря этому создать обобщенные образы славянского танцевального искусства.

Различно и образное содержание пьес: в одних даны преимущественно жанрово-бытовые зарисовки, иногда с использованием народных напевов (I, 3 — в духе польки; в примерах 244а, б приведены две основные темы).

⁴¹ Римской цифрой обозначается тетрадь, арабской — пьеса.

244a Poco allegro

Славянский танец (I, 3)



244б Tr-be



В других пьесах танцы более симфонизированы, вызывают представление о цельной, непрерывно развивающейся музыкальной картине — так, например, подвергается широкой разработке столь полюбившийся Дворжаку горделивый фуриант (I, 8; в примерах указано, как варьируется основная тема):

245а Presto

Славянский танец (I, 8)



245б



245в



245г



В некоторых пьесах возникают более яркие контрасты в сопоставлении образов: то изображается оживленная и веселая суэта народных ярмарок (II, 3), то мужественной массовой пляске противостоит «сольный», женственно-лирический эпизод (II, 1), то начинают преобладать поэтично-задушевные чувства, а отчетливо выраженная танцевальность явственнее ощущается в средних, контрастирующих разделах пьесы (II, 4, 2, 8).

При всем богатстве образно-смысловых оттенков музыку Славянских танцев отличает мудрая простота и доступность выражения. Этому способствует стройность композиции. Большинство пьес написано в сложной трехчастной форме, каждый раз по-сво-

ему варьированной; встречается также форма рондо (I, 5) и сложная двухчастная форма (II, 5).

Стройностью отмечена и композиция каждой тетради: сопоставляются пьесы, различные по темпу (за быстрой следует медленная), по метрическому движению (за двухдольным идет трехдольный танец), по настроению. Связь пьес укрепляется тональными и тематическими переключками. В последнем отношении важное значение имеет открывающий каждую тетрадь танец, отголоски которого прослеживаются и в некоторых других пьесах данного цикла. Так достигается единство сюитного построения при многообразии составляющих его частей.

3

С 1865 по 1893 год Дворжак написал 9 симфоний. На протяжении начального десятилетия были созданы первые четыре произведения, которые взыскательный автор отказался опубликовать (изданы после его смерти)⁴². В 1875 году он написал Пятую симфонию, F-dur, op. 24. Она была исполнена в 1879 году, но напечатана (в обновленной редакции) лишь в 1888-м как Третья симфония, op. 76⁴³. Далее последовали: Шестая симфония, D-dur, op. 60 (1880, исполнена в 1881-м, издана в 1882-м под № 1), Седьмая, d-moll, op. 70 (1884—1885, исполнена и издана в 1885 году под № 2), Восьмая, G-dur, op. 88 (1889, исполнена в 1890-м, издана в 1892-м под № 4), Девятая, e-moll, op. 95 (1893, тогда же исполнена, издана в 1894-м под № 5).

По содержанию Пятая и Шестая симфонии родственны: они выражают радостные настроения, эмоционально открытую, непосредственную лирику, веселье. Но в Пятой преобладают пасторальные мотивы, особенно в первой части, тогда как Шестая по складу своему более мужественна и энергична. Образы чешской земли, национальные интонации и ритмы ярко запечатлены в обоих произведе-

⁴² Со временем эти произведения, обладающие значительными достоинствами, вошли в исполнительскую практику. В результате стала общепринятой сквозная нумерация всех симфоний Дворжака — с Первой по Девятую.

⁴³ Издатель Зимрок без согласия Дворжака опубликовал ее под № 3, поскольку ранее он издал Шестую и Седьмую симфонии под № 1 и 2. Заслуга установления точной хронологии симфоний Дворжака принадлежит видному чешскому музыковеду О. Шоуреку.

ниях. Примечательно, что во второй части Пятой симфонии использованы выразительные приемы думы, а юмор скерцо предвосхищает Славянские танцы. В Шестой же симфонии — впервые в симфонической литературе — третья часть обозначена как фуриант. Характерно также для зрелого Дворжака стремление объединить цикл сквозным тематизмом.

Седьмая симфония передает патриотические образы в героико-драматическом плане. Незадолго до того написанные кантата «Наследники Белой горы» и Гуситская увертюра близки ей по содержанию. Более того, в первой и последней части симфонии даже использована стремительная главная тема этой увертюры; отголоски гуситских гимнов слышны и во второй части. В целом симфония звучит как взволнованный гимн родине, а своим тревожно-драматическим тоном она предвосхищает Девятую симфонию Дворжака. В то же время его Восьмая симфония по образному строю скорее примыкает к Шестой.

Восьмая симфония, G-dur (1889), была написана вскоре после окончания оперы «Якобинец», в которой изображена жизнь провинциального чешского городка и переданы искренние чувства простых людей. Эти образы и чувства воспеты и в Восьмой симфонии — одном из наиболее светлых произведений композитора, хотя оно щедро наделено столь обычными у него вспышками драматизма.

Вся симфония пронизана звучанием чешской народной музыки, согрета любовью к родной земле, ее природе, людям, искусству. Вместе с тем пасторальные моменты органично сочетаются с героическими, рождая представление о типичных для Чехии пейзажах с развалинами древних замков — свидетельством славного прошлого (такие пейзажи часто изображали чешские художники XIX века).

Эпический запев вступления открывает симфонию — словно начинается рассказ о героическом прошлом родины. Однако его сменяет другая, пасторальная тема (главная партия первой части) — свирельный наигрыш флейты, родственный напевам травницы, которые поют девушки, перекликающиеся во время работы в поле рано поутру (эти песни распространены в Моравии и Словакии):

246 [Allegro con brio] Восьмая симфония, I ч., главная партия

Fl. *p*

Возникают и другие темы — то маршевого склада, преобразующие первоначальный пастушеский наигрыш, то лиричные, но с тревожным пунктирным ритмом (побочная партия). Музыка первой части особенно свойственно такое сочетание пейзажной пасторальности и героики. Причем важную роль в установлении основных разделов формы играет эпическая тема вступления: она возникает в начале драматичной разработки и репризы.

Вторую часть можно назвать «В старом замке», воспользовавшись заглавием одной из тогда же написанных фортепианных пьес Дворжака (из сборника «Поэтические картинки»). Здесь также наличествуют эпические, героические и лирико-пейзажные образы. Их тесная взаимосвязь обусловлена мотивным родством: разные по характеру темы вырастают из одной попевки — это и скорбное раздумье, и привольная песня, и героический марш-гимн.

В очаровательной третьей части, в противовес предшествующим, раскрывается мир интимных лирических переживаний, словно подернутых поэтической дымкой. Певучая грациозная тема в ритме вальса в крайних разделах (g-moll, пример 247) сопоставляется с наивной и безыскусной народно-песенной темой трио (G-dur), которая в коде превращается в стремительный вихревой танец (последняя тема заимствована из ранней оперы Дворжака «Упрямы»). Все это напоминает Славянские танцы, вторую тетрадь которых композитор закончил незадолго до того.

247 *Allegro grazioso* Восьмая симфония, III ч.

The musical score for example 247 is a single staff in G minor (one flat) and 3/4 time. It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a series of eighth-note patterns with accents. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, with some longer notes and rests. The tempo is marked 'Allegro grazioso'.

В финале господствуют бодрые, веселые тона, упоение жизнью. Общий характер музыки определяется вступительной звонкой и радостной фанфарой трубы, предваряющей проведение незамысловатой танцевальной темы, склад которой напоминает главную партию первой части (ср. пример 246):

248 *Allegro moderato* Восьмая симфония, IV ч., главная тема

The musical score for example 248 is a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It starts with a piano (p) dynamic and includes a variety of dynamics: sf (sforzando), dim. (diminuendo), and p. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The tempo is marked 'Allegro moderato'.

Эта тема, интонации которой были предсказаны вступительной фанфарой, развивается вариационно. После четырех мажорных вариаций появляется простодушная песенная мелодия в *c-moll* — это начало среднего раздела финала:



Новая тема по характеру контрастна предшествующей, но близка ей в интонационном и ритмическом отношении (ср. ритм тактов 1—2 в примере 248 и тактов 1—2, 5—6 в примере 249). Вариационное развитие минорной темы переходит в разработку, в которой сочетаются элементы всех тем финала. Всё отчетливее слышны обороты призывной фанфары вступления, служащие предвестником репризы. В репризе опять звучит тема с вариациями; сейчас их колорит мягче и светлее. В заключении, после небольшой каденции, еще отчетливее обнаруживается родство главных тем первой и четвертой частей.

4

Девятая симфония, *e-moll* (1893), принадлежит к числу лучших сочинений не только Дворжака, но и мировой симфонической литературы второй половины XIX века. Острый драматизм сближает это сочинение с Третьей и Четвертой симфониями Брамса или Пятой и Шестой Чайковского. Но, в отличие от них, в симфонии Дворжака сильнее выявлены героико-патриотические черты.

Композитор снабдил ее подзаголовком «Из Нового Света». В ней отразились впечатления Дворжака от природы, поэзии и народной музыки США. С первых же дней пребывания в Нью-Йорке он внимательно прислушивался к тому новому для него, что звучало вокруг. «Ничего нет слишком низкого и незначительного для музыканта, — говорил Дворжак. — Гуляя, он должен прислушиваться ко всем маленьким свистунам, уличным певцам, слепцам, играющим на шарманке. Иногда я столь захвачен наблюдениями над этими людьми, что не могу от них оторваться, так как время от времени я улавливаю в этих отрывках темы, повторяющиеся мелодии, которые звучат как голос народа».

Особое внимание Дворжак уделял музыке индейцев и негров. Еще у себя на родине он увлекался «Песней о Гайавате» американского поэта Генри Лонгфелло (в чешском переводе), собравшего и обработавшего в своей поэме различные предания индейских племен. Глубоко волновали Дворжака песни негров, о которых он говорил: «Они патетичны, страстны, нежны, меланхоличны, дерзки, радостны, веселы... В любом роде музыки можно использовать этот источник». Его очень привлекало своеобразие спиричуэлс — духовных песен негров-рабов с южных плантаций. Скорбь, гнев, ненависть к угнетателям, мечты о свободе, надежды на счастье запечатлены в этих напевах. «Никогда бы я так не написал симфонию, если бы не увидел Америку», — утверждал Дворжак.

Однако ни Девятая симфония, ни другие его сочинения, созданные в США, не принадлежат американской музыкальной культуре. Композитор подчеркивал: «Где бы я ни творил — в Америке или Англии, я всегда писал истинно чешскую музыку». И Девятая симфония пронизана национальными чешскими интонациями и ритмами, хотя в ней и звучат обороты негритянской музыки, а некоторые образы навеяны индейским фольклором⁴⁴. Более того, это произведение — чешское по всему складу своему. Думы о родине на чужбине, страстная тоска и пламенный пафос, бурные чувства и героический призыв — таково вкратце содержание замечательного творения Дворжака, достойно венчающего его долголетний путь симфониста.

Образное содержание Девятой симфонии необычайно богато. Но преобладают героико-драматические мотивы, дух упорной, напряженной борьбы, со взлетами, падениями и победным завершением. Эти настроения запечатлены в сквозной теме (лейтмотиве), которая проходит через все части цикла и воспринимается как боевой клич, мятежный и страстный. Ее контуры зарождаются еще в предваряющем первую часть медленном вступлении (*Adagio*), полном скорбного раздумья и скрытого беспокойства.

Но вот начинается *Allegro* — решительно и броско звучит сквозная тема. Бю открывается главная партия, которая содержит два контрастных образа: фанфарному призыву валторн (это и есть лейт-

⁴⁴ Категорически отвергая утверждения некоторых критиков, будто он использовал напевы народов США, Дворжак писал: «Я стремился воспроизвести в моей симфонии особенности негритянских и индейских мелодий. Я не использовал ни одной из них. Я просто писал характерные мелодии в качестве своих тем, я развивал их, применяя все достижения современной ритмики, гармонии, контрапункта и оркестрового колорита».

мотив симфонии) отвечает народно-танцевальная фраза кларнетов и фаготов:

250 Allegro molto Девятая симфония, I ч., главная партия

Cl., Fag. *p*

mf ————— *f*

Далее, как обычно у Дворжака, главная партия насыщается развитием и образует трехчастное построение с кульминационным (третьим) проведением сквозной темы.

Тема побочной партии (пример 251), подобно главной, рождается постепенно: обнаруживается ее мотивное родство со вторым элементом главной партии, который развивается и в связующей.

251 [Allegro molto] Девятая симфония, I ч., побочная партия

Fl., Ob. *p*

sf ————— *sf*

Cor. *pp*

Вместе с тем светлая, задумчивая побочная образно контрастирует главной, напоминая чешские народно-инструментальные наигрыши с «волыночным» басом (характерные обороты натурального минора с *фа-бекаром* в последнем такте, педаль на V ступени, а затем квинты в басу). Минорная вначале, данная тема после активного драматического развития меняет ладовую окраску и появляется в одноименном мажоре (g-moll — G-dur).

Этот мажорный вариант подготавливает тему заключительной партии (пример 252), очень яркую мелодически, с характерной синкопой и пентатоническим оборотом, свойственным негритянским спиричуэлс. В то же время в этой теме есть и славянские черты; не случайно некоторыми своими мелодическими и ритмическими оборотами она напоминает тему главной партии. Как и другие темы первой части, заключительная развивается уже в экспозиции, приобретая под конец героический характер.

252 [Allegro] Девятая симфония, I ч., заключительная партия

Fl. *p*

Разработка, сжато проведенная, насыщена драматизмом. Этому способствует использование увеличенных интервалов, напряженных гармоний, резкое сопоставление, а иногда и сближение разнородных тем (лишь побочная не вовлечена в разработку). Будто в непримиримом противоречии столкнулись жизненные впечатления композитора... Успокоение не наступает и в репризе. Первая часть завершается краткой кодой, где образы борьбы наделяются еще бóльшим трагизмом.

Вторая часть навеяна «Песней о Гайавате» Лонгфелло. Дворжак предполагал первоначально назвать эту часть Легендой. Он указывал даже определенные эпизоды поэмы, вдохновившие его: историю любви Гайаваты, смерть его жены Миннегаги и горестное оплакивание ее. Но содержание второй части далеко не полностью совпадает с древним индейским сказанием. Тоска Гайаваты в сознании композитора переплавилась в его собственную тоску по чешской земле, а американские впечатления вызвали мысли о родине.

Вслед за красочными вступительными аккордами, рождающими представление о величавом безмолвии ночной природы, у английского рожка возникает красивая певучая тема:



В ней своеобразно сплелись черты негритянских спиричуэлс и славянских напевов. Примечательно также для тонкой мотивной работы Дворжака, что эта тема оказывается родственной заключительной теме первой части (см. пример 252), что явственно обнаруживается в процессе развития. «Хор» струнных с упоением поет чудесную мелодию⁴⁵.

Средний раздел второй части основан на пестрой смене образов. Звучит скорбный плач-причитание, возникает мрачное похоронное шествие. Но внезапно яркий свет озаряет музыку — стремительный наигрыш рождает светлые воспоминания о родине. Эти мысли тотчас вызывают к жизни героические образы: в мощном порыве все-

⁴⁵ Один из американских учеников Дворжака обработал этот раздел Largo в виде песни для солиста и хора. Песня приобрела в США такую популярность, что стала даже считаться народной, в результате чего сложилось ошибочное мнение, будто Дворжак воспользовался американской народной мелодией в своем Largo.

го оркестра перекликаются темы первой части (главная и заключительная), к которым присоединяется основная тема второй части, также сменившая свой элегический облик на героический. Затем вновь воскрешаются лирико-пейзажные образы начального раздела.

Третья часть — скерцо — также насыщена внутренними контрастами. В основе ее три темы: первая, танцевальная, отчасти напоминает скерцо из Девятой симфонии Бетховена; вторая (середина первого раздела сложной трехчастной формы) — светлая, мажорная, распевная; третья (в трио) выдержана в духе лендлера:

254a [Molto vivace] Девятая симфония, III ч.
Fl., Ob. Cl.
p

2546 Poco sostenuto
Fl., Ob.
p

254в [Molto vivace]
Fiat
p

Но неожиданно перед репризой в первом разделе, драматизируя содержание части, вторгается резко изломанный, словно искаженный душевной болью лейтмотив. Образы борьбы возникают и в коде, предвосхищая торжественной фанфарой труб победный итог всей симфонии.

Смысловой вывод произведения содержится в финале, насыщенном мужественной отвагой, пафосом утверждения. Главная тема этой части, подготавливаемая богатырской «раскачкой» на доминанте, вызывает представление о боевых песнях-маршах гуситов:

255 [Allegro con fuoco] Девятая симфония, IV ч., главная партия
Cor., Tr-be
ff

В связующей партии эта тема приобретает иной облик, напоминающий характер массовых народных хороводов. Героические отголоски главной темы слышны и в лирически-мечтательной побочной — едва ли не самой прекрасной певучей теме всей симфонии (ее поет кларнет, и словно тенью у виолончелей проносится призыв лейтмотива):

256 [Allegro con fuoco] Девятая симфония, IV ч., побочная партия

Одновременно эта тема вобрала в себя все наиболее специфичное, национально-чешское в содержании произведения. Поэтому неудивительно, что в заключительной партии воскрешаются образы народных танцев, и прежде всего скачны. Итак, в четырех основных темах финала симфонии последовательно воссозданы типично чешские жанры народного искусства: гуситский марш, плавный хоровод, песня и оживленный танец.

В разработке, где господствует представляющая в разных вариантах главная тема, звучат и другие темы как финала, так и предшествующих частей; особенно же — основная тема второй части, приобретающая здесь героический характер. На кульминации разработки начинается реприза. Трагический колорит усиливается. В противовес этому еще более ширится напев побочной партии, и, как далекое воспоминание, звучит преобразованная танцевальная тема заключительной партии. В ее умиротворенное завершение вплетается мажорная фанфара лейтмотива. Но это только передышка перед последней стадией борьбы.

Подобно тому как в разработку включились темы других частей, в коде дается сжатый, напряженно драматичный итог содержания всей симфонии (здесь проходят: лейтмотив, тема главной и связующей партий финала, вступительные аккорды и основная тема второй части, главная попевка скерцо). Заключение произведения звучит как пророчество о грядущей победе и славе свободолюбивой родины.

5

К Девятой симфонии близко примыкает В и о л о н ч е л ь н ы й к о н ц е р т h-moll, op. 104. Он также создавался в Америке в 1894—1895 годах (новая редакция окончания финала была завершена уже в Чехии). Роднит его с последней симфонией и героический тонус звучания, столь необычный в виолончельной литературе. Но есть и отличия: в музыке концерта композитор более не возвращается к напевам негров или индейцев, его мысли и думы связаны теперь только с родиной⁴⁶.

Это не первое обращение Дворжака к данному жанру. Виолончельному концерту предшествовали Фортепианный (g-moll, op. 33, 1876) и Скрипичный (a-moll, op. 53, 1879—1880)⁴⁷. Общая структура всех произведений одинакова: подвижным крайним частям в форме сонатного allegro или рондо противостоит медленная певучая часть. Но по характеру эти сочинения различны: музыка Фортепианного концерта отмечена мужественной энергией — здесь сильнее заметно бетховенское влияние; Скрипичный концерт лиричнее, в нем сказывается воздействие славянских истоков, широко используется песенно-танцевальный фольклор. Наиболее глубок по содержанию Виолончельный концерт. Композитор знал это; он писал другу в 1895 году: «Этот концерт значительно превосходит оба моих концерта, как Скрипичный, так и Фортепианный. Не удивляйтесь, что сам об этом говорю — на собственную похвалу нельзя положиться, — но Вам могу сказать, что произведение это доставляет мне громадную радость, и, думаю, я не ошибусь в его оценке».

Дворжак действительно не ошибся: его Виолончельный концерт стоит в ряду лучших произведений этого жанра. Недаром, как говорят, Брамс, ознакомившись с ним, воскликнул: «Почему только я не знал, что концерт для виолончели можно так написать? Я бы давно уже написал его!..»

Первая часть концерта поражает широтой симфонического дыхания. Героический тонус устанавливается буквально с начальных тактов. Очень ярко проявляется он при первом вступлении солиста — с темой главной партии во второй, сольной экспозиции сонат-

⁴⁶ Отзвуки этих напевов зато слышны в Скрипичной сонатине G-dur и Струнном квартете F-dur (1893).

⁴⁷ Еще в начале своей творческой деятельности, в 1865 году, Дворжак написал Виолончельный концерт A-dur, но не оркестровал и не издал его.

ной формы (Дворжак использует традиционную для классического концерта структуру двойной экспозиции):

257 [Allegro] Виолончельный концерт, I ч., вступление солиста



Но сначала, в оркестровой экспозиции, она звучит словно в отдалении, настороженно, а затем у солиста — в более пафосном изложении (вместо минорной терции — мажорная). Нетрудно обнаружить интонационное родство этой темы с главной темой финала Девятой симфонии (см. пример 255). И тут и там маршевый склад, опора на тонику, тесное расположение интервалов и словно речевой склад мелодики обнаруживают преемственность с боевыми походными песнями гуситов. Короче говоря, если героическим жизнеутверждением Дворжак закончил Девятую симфонию, то он **н а ч и н а е т** таким утверждением свое следующее крупное произведение — Виолончельный концерт. Так устанавливается образно-смысловая связь между его последними масштабными симфоническими концепциями.

Эмоциональным подъемом охвачена и тема побочной партии — мелодия ее льется нескончаемым потоком:

258 Un poco sostenuto Виолончельный концерт, I ч., побочная партия

Дворжак сознавался, что не мог без волнения играть ее. Возбуждение не ослабевает на протяжении всей первой части, которая заключается апофеозом героической темы: победа, незавершенная в Девятой симфонии, здесь утверждается окончательно.

Вторая часть носит возвышенный характер — это великолепный образец душевно отзывчивой лирики Дворжака, благородной и кра-

сивой. Но моментами и в ее развитии прорываются героико-драматические черты.

Зато безраздельная радость и веселье царят в музыке финала. По форме он представляет собой рондо, в главной теме которого слышится решительная поступь бодрого марша:



В дальнейших эпизодах возникают и танцевальные, и песенные лирические образы. Как и в Девятой симфонии, итог всего произведения содержится в развернутой коде, где устанавливается H-dur и в порыве радостного ликования вновь утверждается главная тема финала⁴⁸.

6

Наряду с симфонической важное значение в наследии Дворжака имеет камерно-инструментальная музыка. Конечно, во многом близки друг другу эти две сферы. Однако в связи с особенностями жанра камерно-инструментальные сочинения наделены более тонким рисунком, разнообразной отделкой психологических нюансов.

Всего к этому жанру принадлежит 31 произведение Дворжака, как правило, с обычной для классического цикла четырехчастной структурой (среди них лишь четыре трехчастных цикла, один пятичастный и один шестичастный).

Очень характерен для лирического дарования Дворжака его рано пробудившийся интерес к камерной музыке: он обратился к ней еще в 60-х годах, на заре своей творческой биографии. Это, казалось бы, удивительно, ибо первый чешский профессиональный квартет дебютировал в Праге лишь в 1873 году. Но если вспомнить, что в чешской народно-музыкальной практике инструментальные

⁴⁸ В коде проходит и главная тема первой части; возникают также реминисценции из второй части, а именно мелодия юношеского романса Дворжака (опубликован как ор. 82, № 1); с этим романсом у него были связаны интимные воспоминания.

ансамбли были широко популярны еще с XVII века, тогда придется признать влияние на первые юношеские опыты Дворжака не только Гайдна и Бетховена, Моцарта и Шуберта, но и прочно утвердившейся национальной традиции.

Так или иначе, к 1879 году, то есть в 38-летнем возрасте, Дворжак уже являлся автором 10 струнных квартетов. Десятый квартет, *Es-dur*, op. 51, относится к лучшим у Дворжака. Чарующей поэзией простых, радостных чувств проникнуты все части цикла. Незадолго до того композитор закончил первую тетрадь Славянских танцев. Славянским колоритом отмечен и этот квартет, в первой части которого передано веселое, с оттенком юмора, настроение; вторую часть образует думка (по форме это рондо с двумя контрастирующими разделами), третью — безыскусный романс; четвертая же часть (как и первая, в сонатной форме) выдержана в духе оживленной, истинно чешской скочны.

К числу наиболее известных сочинений Дворжака принадлежит также Фортепианный квинтет *A-dur*, op. 81 (1887), второй по счету. И здесь преобладает светлое, радостное приятие жизни. Слушая квинтет, не знаешь, чему больше поражаться — мелодической щедрости композитора или его совершенному, в том числе и полифоническому, мастерству! Отметим попутно, что вторая часть квинтета вновь обозначена как «думка», а третья — как «фуриант». Музыка же финала увлекает зажигательным весельем.

Выделим еще одно сочинение Дворжака, опять обнаруживающее славянские симпатии автора. Это Думки для фортепиано, скрипки и виолончели, op. 90 (1890—1891), — цикл, содержащий тесно связанные друг с другом 6 пьес. Строение его отмечено ярким своеобразием. В начале первой думки, как эпический запев, звучит тема у скрипки, приобретающая затем важное значение. В следующем разделе пьесы та же тема идет в дважды убыстренном движении, тогда как в верхнем регистре фортепиано проходят контрапунктирующие подголоски танцевального склада.

Подобное сочетание распевности и танцевальности пронизывает все пьесы. Однако в четвертой думке русская по духу протяжная песня неожиданно приобретает героически-балладный облик.

Взволнованная патетика слышится и в начальных жалобных интонациях шестой думки, а весь цикл завершается порывистым движением, звучащим как мятежный призыв.

Самобытное содержание, совершенство выражения, демократизм музыки Дворжака находят в данном цикле замечательное воплощение.

*Основные типы опер Дворжака.**Самая известная среди них — «Русалка».**Вокальная музыка: кантаты, оратории, сольные песни и хоры*

1

В оперном творчестве Дворжака явственно намечаются три основные линии. В каждой из них по-своему претворились традиции музыкального театра Сметаны.

П е р в а я линия — народно-бытовая, связанная с изображением деревенского или провинциального быта Чехии и характерных, точно из самой жизни выхваченных, национальных типов. «Проданная невеста» и «Две вдовы» послужили образцом для Дворжака. Таковы его музыкальные комедии «Упрямыцы» и «Хитрый крестьянин», созданные в ранний период творчества. К той же группе может быть причислена первая зрелая, ярко самобытная опера Дворжака (седьмая по счету) «Якобинец» (1887—1888, вторая редакция — 1897). Действие ее происходит, согласно авторской ремарке, «в провинциальном городке Чехии во время французской революции, в 1793 году». Однако не о революционных событиях идет речь в опере, а о жизни и быте старого князя Вилема, его сына Богуша, оклеветанного племянником князя Альфредом (Богуш прозван якобинцем — отсюда и название оперы), и простых, чистых сердцем горожан. Бесхитростный сюжет в сочетании с выразительной лиричной музыкой придали произведению Дворжака обаятельно поэтические черты. Это словно рассказ, почерпнутый из детских впечатлений композитора о патриархальных нравах и обычаях старинных чешских городов.

В т о р у ю линию образуют историко-романтические оперы. Сметана дал разнообразную трактовку этого жанра: драматическую — в «Бранденбуржцах в Чехии», героическую — в «Далиборе», эпическую — в «Либуше». Дворжаку, по складу его дарования, свойственно лирико-драматическое истолкование подобных сюжетов. С той или иной оговоркой к произведениям данной группы можно отнести четыре оперы: «Альфред», «Ванда», «Димитрий», «Армида». Но ни в одной из них композитор не добился полного успеха, хотя в каждой содержится немало превосходной музыки. Объясняется это и недостатками либретто, и тем, что Дворжаку в меньшей мере, нежели Сметане, присуще чувство историзма: в названных сочинениях преобладает выражение личных чувств героев.

Третья линия — народно-сказочная — оказалась наиболее близкой Дворжаку. И Сметана затронул подобную тематику в своей последней опере «Чертова стена», но трактовал ее не в лирико-фантастическом, а в жанрово-бытовом плане. Так вновь убедительно подтверждается различие творческих индивидуальностей двух классиков чешской музыки.

Первое воплощение народно-сказочных образов находим в опере Дворжака «Король и угольщик», написанной, кстати сказать, примерно за два десятилетия до «Чертовой стены» Сметаны. В «Короле и угольщике» — одном из самых ранних музыкально-театральных сочинений Дворжака — использован популярный сюжет чешских кукольных народных спектаклей. Однако прошло почти 30 лет, прежде чем он вновь вернулся к той образной сфере, которая лучше всего отвечала его возможностям как оперного композитора. Этому предшествовала работа над четырьмя симфоническими поэмами, в которых убедительно и изобретательно запечатлены народно-сказочные образы, фантастические персонажи, картины природы⁴⁹.

В 1898—1899 годах Дворжак написал оперу «Черт и Кача». В ней разработан типичный для славянских сказок мотив посрамления простыми крестьянами незадачливого черта (он именуется Марбуэлем), проделки которого, однако, устрашают господ. На этот раз посрамляет чертей девушка Кача, наделенная не только большой физической силой, но и сварливым характером⁵⁰. В опере три акта. В первом изображается сельская пирушка. Вторым происходит в аду, где чертей изводит Кача, похищенная Марбуэлем; сюда же прибывает пастух Йирка, измученный издевательствами господ. Третий акт — в княжеских хоромы: Кача и Йирка используют напуганного Марбуэля, для того чтобы заставить господ освободить крестьян.

Соответственно трем планам действия (деревня — преисподняя — княжеские хоромы), в музыке оперы используются три интонационных пласта: одним (то веселыми танцами, то напевными мелодиями) характеризуются крестьяне, другим (в гротесковом плане) — черти и третьим — мир господ. Но над всем главенствует

⁴⁹ «Пьесы выдержаны в народном духе, — писал об этих поэмах Дворжак, — иногда в них выдвигается драматический элемент. Это баллады, и в каждой — по три или четыре персонажа, которые я хотел охарактеризовать».

⁵⁰ Кача — имя собственное, по-русски Катя. В то же время «кача» по-чешски значит «кубышка», в чем содержится намек на могучее телосложение героини.

чешская народно-танцевальная и песенная стихия. Она прорывается даже в обрисовке жителей преисподней: например, одной из характеристик Марбуэля является угловатая, колючая полька, а черти в аду поют во славу золота в духе бытовой застольной песни и пляшут под звуки фурианта! Неисчерпаемая художественная фантазия, богатство и сочность музыкальных зарисовок, увлекательный темп действия, непрерывное симфоническое развитие — таковы бесспорные достоинства этой оперы.

В согласии с замыслом, лирическая сущность дарования Дворжака здесь отступила на второй план. Зато с исключительной щедростью она выявилась в следующей его опере — «Русалке». Фантастика и лирика, бытовое и драматическое начало предстали в ней в органичном единстве.

2

Опера «Русалка» (в нашей стране она шла также под названиями «Большая любовь» и «Любовь русалки») была написана в 1900 году. Композитор снабдил ее подзаголовком «лирическая сказка», который точно определяет жанр произведения. В нем использованы народные легенды о русалке, полюбившей человека, который изменил ей и из-за этого погиб. Такие легенды широко распространены у славян — для примера назовем пьесу Леси Украинки «Лесная песня». Но аналогичный сюжет встречается и в фольклоре других народов. Один из его вариантов лег в основу первой романтической оперы — «Ундина» Э. Т. А. Гофмана (по де ла Мотт Фуке). А в известной сказке Андерсена «Русалочка» многое представляется близким содержанию оперы Дворжака⁵¹.

Эта опера принадлежит к числу высших достижений национального чешского искусства. Объясняется это высокими художественными качествами музыки Дворжака. Весь склад ее — характер напевов, декламации, обрисовка реальных и фантастических действующих лиц, картин природы — является самобытно национальным и одновременно типично дворжаковским. Неповторимой поэтичностью, богатством психологических оттенков отличается это творение чешского гения.

⁵¹ Некоторые сюжетные мотивы заставляют вспомнить и пьесу Гауптмана «Потонувший колокол».

Окружающая обстановка — образы озера, леса и их фантастических обитателей — не только служит фоном для развития личной драмы, но и сливается с ней в единое целое, которое дополняется жанрово-бытовыми сценами. Как олицетворение сил природы предстают лесовички, Водяной — отец Русалки, Баба-Яга. Но в то же время они наделены обычными человеческими чувствами и потому не противопоставляются реальным действующим лицам.

Именно такой, глубоко чувствующей, страдающей женщиной изображена в опере Русалка. Прекрасно подготавливают ее первое появление на сцене песни и пляски лесных фей и сцена с добродушным Водяным — перед нами открывается широко выписанная картина природы. На этом фоне возникает чудесная оркестровая тема, характеризующая Русалку, — в музыке передан разнообразный комплекс чувств: и томление, и печаль, и светлая греза (пример 260).

260 Andante Тема Русалки

ppp pp pp p

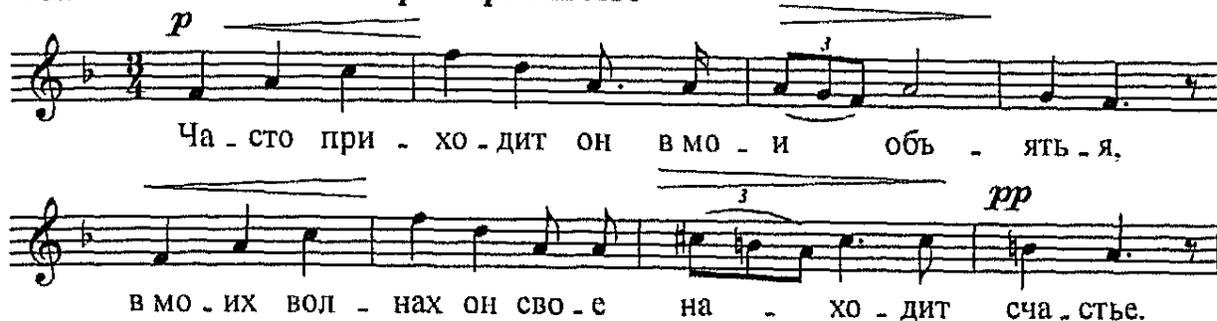
una corda

Эта тема пронизывает всю партитуру оперы, окрашивая ее звучание в тона мечтательной грусти. Но в зависимости от драматической ситуации музыкальная лейтхарактеристика Русалки гибко видоизменяется.

Ее образ разносторонне обрисован в I акте. В большой диалогической сцене с Водяным выделяются ариозо и ария Русалки (обращение к месяцу). Их мелодии — плавные, распевные, близки чешским народным напевам (примеры 261а, б).

261a Moderato ma un poco più mosso

Ариозо Русалки (I акт)



Ча - сто при - хо - дит он в мо - и обь - ять - я,
в мо - их вол - нах он сво - е на - хо - дит сча - стье.

2616 Larghetto

Ария Русалки (I акт)



Стой, ме - сяц, по - стой, зо - ло - той,
где жи - вет ми - лый, ми - лый мой?
Ты мрак раз - вей у - ны - лый,
мне у - ка - жи, где скрыл - ся мой ми - лый.

Но в сцене с Бабой-Ягой Русалка предстает уже иной: в ее партии прорываются и страстные, и скорбные фразы. Тем не менее характеристика героини неотрывна от мира сказочного, зачарованного леса и населяющих его фантастических существ.

В I акте тесно связан с этим миром и полюбивший Русалку Принц. Неслучайно «людские» темы так естественно переплетаются с темами фантастического царства: в музыку Водяного и Бабы-Яги сначала незаметно «врастают» звуки охотничьих рогов, а затем тематизм Русалки подчиняет себе речи Принца, подпавшего по власть лесных чар. В такой взаимосвязи многих тематических образований раскрывается мастерство Дворжака-симфониста.

Простая песня Ловчего народна по своему складу (в ней возникают и обороты лейттемы Русалки). В то же время драматическая декламация Принца передает его душевное смятение, а два певучих ариозо с плавной, покачивающейся мелодией — нежную любовь

к Русалке. И как в ее партии, так и здесь сохраняется внутреннее единство различных по психологическим оттенкам высказываний.

Уступая настояниям Русалки, Баба-Яга превращает ее в красавицу-девушку, за что последняя должна пожертвовать даром речи — стать немой. Принц приводит немую красавицу к себе в замок. Но на свадебном пиру он увлекается чужеземной Княжной. С изменой возлюбленного к покинутой невесте возвращается дар речи, но жизнь ее обречена на страдание.

II акт — его действие протекает в замке Принца — изобилует жанрово-бытовыми сценами, которые подводят к драматической развязке. Среди этих сцен выделяется контрастное сопоставление элегической песни Водяного, призывающего Русалку вернуться в лес, со свадебной песней гостей.

III акт — трагическая параллель к светлому, полному надежд I акту. Будто в искаженной перспективе, возникают те же ситуации, что и в начале оперы, при этом песенные интонации уступают место смятенно-взволнованной декламации. Так, в арии Русалки повторяется тематизм ариозо из I акта, однако арии предшествует драматический речитатив, а в средней ее части насыщенное тревожными интонациями оркестровое сопровождение объединяет разрозненные декламационные фразы.

Нервно-изломанными, словно искаженными страданием, предстают и темы Принца, раскаявшегося в своем проступке, блуждающего по лесу в поисках Русалки. Лишь в конце акта, когда он находит свою возлюбленную, объятия которой сулят ему гибель, в музыке оперы наступает успокоение. В заключительном любовном дуэте темы Русалки вновь обретают песенные черты, а партия Принца, как и в I акте, подчиняется складу ее высказываний. Этот дуэт, многообразный по охвату чувств, наделен мелодиями редкой красоты. Просветленная кода завершает его: вслед за траурным маршем на видоизмененной лейттеме Русалки возникают ее глубоко выразительные прощальные фразы, которые сменяются ясной, ничем не омрачаемой, словно очистившейся темой Принца. Так опера заканчивается прославлением высокого чувства любви, которое торжествует победу над темными страстями, людскими заблуждениями и смертью.

3

Надо упомянуть еще один источник, питавший народно-сказочную, легендарную струю оперного творчества Дворжака. Это его кантаты и оратории, работа над которыми началась в 70-х годах.

Гимном назвал Дворжак свою первую кантату для смешанного хора и оркестра (1872, новые редакции — 1880, 1884). Она известна также под названием «Наследники Белой горы». Первая часть кантаты посвящена выражению скорби угнетенного народа, которая во второй части сменяется прославлением горячо любимой родины; разрастаясь, воинственная маршевая тема приводит к мощной кульминации.

Следующее произведение Дворжака — баллада «Свадебные рубашки» для солистов, смешанного хора и оркестра (1884) — вдохновлено легендарными сюжетами, распространенными в чешском фольклоре. В них рассказывается о невесте, которая с нетерпением ожидает приезда своего жениха, не зная о том, что он уже умер; явившийся вместо него призрак увозит девушку на кладбище. Там по одним версиям легенды она гибнет (см. балладу Бюргера «Ленора», известную у нас в переводе Жуковского под названием «Людмила»), по другим — спасается молитвой; Дворжак избрал последний вариант. В трех частях баллады выразительно переданы тревожные чувства ожидания девушки, демоническая скачка в объятиях призрака и драматическая сцена на кладбище.

Вершину творчества Дворжака в этом жанре образует оратория «Святая Людмила» для солистов, хора и оркестра (1885—1886). Согласно древним народным поверьям, легендарная Людмила является покровительницей чешских земель (ср. со святой Женеьевой во французских преданиях). В первой части оратории, сюжет которой относится к концу IX века, изображается языческое празднество; во второй — встреча Людмилы с ее будущим мужем князем Боривоем; в третьей — свадебное пиршество и ликование народа, принявшего вслед за ними христианство. Величавая концепция, с мощными хоровыми фресками, богатством музыкальных характеристик, выдвигает это произведение в ряд лучших ораторий, созданных в XIX веке.

Дворжак оставил также кантатно-ораториальные сочинения на духовные католические тексты. Две полярные сферы чувств затронуты в этих сочинениях: с одной стороны, чувства скорби, светлой

печали, умиротворенной грусти, с другой — полное сердечного тепла экстатическое прославление жизни.

Такова десятичастная кантата «Stabat Mater» (1876—1877). Это глубоко лиричное произведение Дворжак написал под впечатлением горестных событий в своей личной жизни: в 1875—1877 годах смерть похитила у него одного за другим троих детей. По складу своему «Stabat Mater» напоминает Немецкий реквием Брамса.

С именем Брамса Дворжак связал другое крупное сочинение — Реквием (1890), который он посвятил своему другу и благородному покровителю.

Проникновенным лиризмом овеяны песни и романсы Дворжака. Их список открывает созданный в начале творческого пути композитора вокальный цикл «Кипарисы» (18 песен, 1865). «Представьте себе юношу, который влюблен, — вот содержание этих песен», — так характеризовал любимое свое произведение Дворжак. Как указывалось выше, он позже неоднократно возвращался к образам и мелодиям этого цикла.

Особо примечателен в вокальной лирике Дворжака его интерес к народной тематике. Не прибегая к фольклорным мелодиям, он, однако, часто пользовался в своей музыке народными текстами. Причем, как и Брамсу, ему свойственна широта подхода к текстам: наряду с чешским фольклором он обращался к сербскому (Четыре сербские песни, 1872), греческому (Три новогреческих стихотворения, 1878), цыганскому — точнее, венгерскому (Цыганские напевы, 7 песен, 1880), словацкому («В народном духе», 1886), моравскому (прославившие Дворжака Моравские дуэты для сопрано и альты — 4 сборника, всего 23 песни, 1875—1877).

Особняком стоят сочиненные в годы пребывания в Америке Библейские песни (10 пьес, 1894). Они написаны на старочешский перевод псалмов Давида. «Это лучшее, что я создал в данной области», — указывал сам Дворжак. Действительно, глубина содержания и мудрая простота выразительных средств выделяют эти песни среди всей его вокальной лирики. По своему настроению они сродни кантате «Stabat Mater»⁵². Аналогичны и причины, по-

⁵² Насколько круг образов «Stabat Mater» близок Немецкому реквиему Брамса, настолько же Четыре строгих напева последнего, написанные спустя два года после Библейских песен, напоминают по замыслу этот цикл Дворжака.

будившие композитора создать их: на сей раз это было известие о смерти Чайковского, которого Дворжак преданно любил, а также о кончине близкого своего друга — известного пианиста и дирижера Ганса фон Бюлова.

Патриотическим содержанием отмечены сравнительно немногочисленные хоровые сочинения Дворжака. Созданные на протяжении шести лет (1876—1882), они предназначались главным образом для исполнения силами любительских коллективов. Здесь также встречается немало народных текстов — чешских, словацких, моравских. Более широко задуман поэтический цикл для смешанного хора без сопровождения «Среди природы» (5 пьес, 1882).

*Расцвет чешской музыкальной культуры в конце XIX века.
Творчество Фибиха. Школа Дворжака*

1

В последние десятилетия XIX века музыкальное искусство Чехии входит в пору высокого расцвета. Прага становится одним из крупнейших художественных центров Европы. Процветает Национальный театр, обладающий замечательной оперной труппой (в ней блистают певицы Мария Ситтова и Берта Фёрстер-Лаутерер). Следует отметить и другое: как показывает статистика, среди опер, шедших в Национальном театре в конце XIX века, более половины принадлежало чешским авторам. Филармония широко пропагандирует симфоническую музыку, а с 1886 года начинаются регулярные «популярные концерты» для самых широких слоев слушателей. После Сметаны и наряду с Дворжаком (который, правда, руководил исполнением только собственных сочинений) выдвигается ряд отечественных дирижеров; среди них Адольф Чех, а позже Отакар Острчил (известен также как видный композитор).

Множество инструменталистов, особенно исполнителей на скрипке и виолончели, дала Чехия миру. Немеркнувшей славой овеяны имена таких скрипачей, как Фердинанд Л а у б (1832—1875), которого высоко ценил Чайковский, или Франтишек О н д р ж и ч е к (1857—1922). Виолончелист Гануш В и г а н (1855—1920) также является одним из выдающихся артистов и педагогов своего времени. Под его руководством в 1891 году был создан знаме-

нитый струнный Чешский квартет, успешно концертировавший на протяжении долгих лет по всей Европе; с этим квартетом выступал Танеев.

Чешские музыканты были хорошо известны за рубежом, а некоторые из них помогали развитию других национальных школ. Особенно охотно эти музыканты работали в России. Пример тому — многолетняя плодотворная деятельность дирижеров Э. Ф. Направника в петербургском Мариинском театре и В. И. Сука в московском Большом. В России в разное время работали также дирижеры У. И. А в р а н е к, И. О. Ш р а м е к, скрипачи И. В. Г р ж и м а л и и Ф. Л а у б, певец и оперный режиссер И. П а л е ч е к и другие.

Выходит за пределы родины и музыка чешских композиторов. Так, триумфально прошла премьера «Проданной невесты» Сметаны на Всемирной театральной и музыкальной выставке, организованной в 1892 году в Вене.

Еще до того, с 80-х годов, начинает повсеместно греметь слава Дворжака. Некоторые крупнейшие дирижеры становятся пропагандистами чешской музыки. Таковы Ганс Рихтер и Ганс фон Бюлов, а также Густав Малер — горячий почитатель творчества Сметаны и Дворжака, никогда не забывавший о своей родине — Чехии, поддерживавший близкие отношения с рядом чешских музыкантов⁵³.

Небывалое оживление наблюдается во всех областях музыкального искусства (в том числе в музыкальной науке и критике, где выдвигается такой крупный авторитет, как О. Г о с т и н с к и й). Естественно, это ярко отразилось и в сфере творческой.

Основоположники чешской классики Сметана и Дворжак выступили в окружении талантливых отечественных композиторов.

В области хоровой литературы еще до Сметаны, а затем и рядом с ним выделился Павел К р ж и ш к о в с к и й (1820—1885), автор широко известных в Чехии произведений, исполняемых как любительскими, так и профессиональными хорами (среди его сочинений наиболее популярны «Утопленник» и «Просьба рекрута»). Именно благодаря усилиям Кржишковского такой большой размах приобрело чешское хоровое движение. Но его произведения, равно как и сочинения Сметаны, предъявляли порой слишком сложные требования к исполнителям-любителям. Более доступными, попу-

⁵³ И в Гамбурге, и в Вене, где работал Малер, он поставил «Далибора» и «Проданную невесту». К сожалению, несмотря на все усилия, ему не удалось осуществить постановку «Русалки» Дворжака.

лярными были произведения Карела Б е н д л я (1838—1897) — прирожденного мелодиста, тонкого лирика, к сожалению, недостаточно последовательного в своих творческих устремлениях. Он известен и как автор 11 опер, в которых отразил различные влияния — от французской «большой оперы» («Лейла») до Сметаны («Старый жених», «Дитя Табора», «Шванда»). Преимущественно оперным творчеством занимался также Йозеф Рихард Р о з к о ш н ы й (1833—1913), находившийся, однако, более под воздействием немецкой романтической школы. Наконец, надо еще упомянуть имя крупного теоретика, автора 5 опер, долголетнего руководителя Органной школы, из которой вышел Дворжак. Это Франтишек Зденек С к у г е р с к и й (1830—1892). До того как открылись классы композиции в Пражской консерватории, он считался наиболее авторитетным воспитателем творческой молодежи.

2

Особое место в ряду чешских композиторов второй половины XIX века занимает Зденек Ф и б и х (1850—1900). Он был более чем на четверть века моложе Сметаны и почти на десятилетие — Дворжака. Однако Фибих рано встал на творческий путь и в течение 30 лет, с 1870 по 1900 год, проявил такую поразительную творческую активность, что сумел вскоре «догнать» своих славных старших современников: он является автором более 600 произведений.

Годы ученичества Фибих провел в Лейпциге, Париже, Мангейме. Увлекался Шуманом и Листом. К началу 70-х годов он возвратился в Прагу, где подпал под сильное воздействие новаторских идей Сметаны. Восприимчивый художник с поэтичной душой, Фибих чутко откликался на современные художественные веяния. Могучая волна патриотического подъема 60-х годов, на гребне которой вознесся Сметана, подхватила и Фибиха.

Наделенный незаурядным творческим чутьем, он подчас даже опережал в своих исканиях тех, у кого учился. Так, Фибих написал в 1874 году на легендарный сюжет, заимствованный из «Краледворской рукописи» Ганки, симфоническую поэму «Забой, Людек и Славой» еще до того, как был завершен цикл «Моя родина» Сметаны. Далее, еще не прозвучала на сцене музыкального театра «Либуше», а Фибих уже создал оперу «Бланик» (1877), задуманную скорее в духе гимнической баллады, нежели обычного театрального зрелища.

Вскоре он закончил ряд мелодрам⁵⁴ на тексты Эрбена: «Сочельник», «Водяной», «Мечь цветов» и другие. Фибих затронул теперь иную сферу образной выразительности, связанную с народно-сказочной фантастикой, о которой повествует в бесхитростной балладной манере. В данной области он в известной мере опередил Дворжака, который, как известно, значительно позже увлекся этими образами (см. оперу «Русалка» и последние четыре симфонические поэмы).

К числу наиболее известных инструментальных сочинений Фибиха относятся три симфонии (F-dur, Es-dur, e-moll), симфоническая идиллия «Вечером» (отрывок из нее под названием «Поэма» приобрел широчайшую популярность), а также гигантский фортепианный сборник «Настроения, впечатления и воспоминания», вышедший из печати в 1892—1898 годах отдельными тетрадями; этот сборник содержит 376 пьес.

Главное свое внимание Фибих уделял музыкальному театру. Среди его 7 опер выделяются три: романтическая «Мессинская невеста» (по Шиллеру, 1883), написанная в стиле сметановского «Далибора»; драматичная «Буря» (по Шекспиру, 1894), выдержанная в речитативно-ариозной манере, и «Шарка» (1897), в которой композитор вновь обратился к народным чешским легендам, волновавшим его в начале творческого пути (опера «Бланик»).

Большую ценность представляет также «сценическая мелодрама» на античный сюжет «Ипподамия» (1890—1891). Это в высшей степени своеобразное произведение, где на равных основаниях воедино сочетаются оркестровая музыка, пение и речевая декламация. В трех самостоятельных частях («Сватовство Пелопа», «Примирение Тантала», «Смерть Ипподамии»), содержание которых проникнуто трагическим величием, рассказывается о том, как роковая любовь несет людям гибель, порождая предательство и злодеяния. Несмотря на существенные отличия, здесь сказывается воздействие вагнеровской тетралогии.

Огромное художественное наследие Фибиха неравноценно. Тем не менее лучшие его произведения вошли в золотой фонд чешской классики. Их содержание глубоко поэтично, в них слышится, если воспользоваться выражением Зденека Неедлы, «простой, горячий голос души чистой и преданной».

⁵⁴ Напоминаем, что чешский композитор XVIII века Йиржи Бенда одним из первых начал сочинять мелодрамы, в которых на фоне оркестровой музыки декламирует чтец.

3

В конце XIX века множатся ряды чешских композиторов. В этом велика заслуга Дворжака — учителя и воспитателя молодежи. В его классе сформировалось несколько десятков музыкантов. Двое из них после смерти учителя продолжали в консерватории его дело, воспитывая в том же духе молодых чешских композиторов. Это Йозеф Сук (1874—1935; некоторое время вместе с другим учеником Дворжака, Оскаром Недбалом, был участником Чешского квартета) и Витезслав Новак (1870—1949).

Но авторитет Дворжака был столь велик, что даже те, кто у него не обучался, стремились избрать его образцом себе. Наравне со Сметаной он воспитывал их личным примером — своим творчеством.

К числу таких косвенных учеников классиков чешской музыки принадлежат два крупнейших композитора: Леош Яначек (1854—1928) и Йозеф Богуслав Фёрстер (1859—1951). Их творчество, особенно Яначека, полно и многосторонне проявилось в XX столетии и поэтому здесь не рассматривается. Однако уже в конце XIX века они создали оперы, которым суждено было сказать новое слово в отечественном музыкальном театре. «Ева» Фёрстера (1897) и «Енуфа» (известна также под названием «Ее падчерица», 1903) Яначека обновляют сметановские традиции в опере. Это драмы из народной жизни, обличающие косность патриархального быта деревни. Данные произведения следует рассматривать как образцы критического реализма в чешской музыке.

К началу XX века заканчивается классический период чешской музыкальной культуры. Изменения, произошедшие в социально-политической и культурной жизни страны, выдвигают перед композиторами новые творческие задачи.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДВОРЖАКА⁵⁵

О п е р ы (всего 10)

- «Альфред», либретто Кернера (1870)
 «Король и угольщик», ор. 14, либретто Гульденера (1871, новые редакции — 1874, 1887)
 «Упрямы», ор. 17, либретто Штольбы (1874)
 «Ванда», ор. 25, либретто Бенеш-Шумавского (1875)
 «Хитрый крестьянин», ор. 37, либретто Веселого (1877)
 «Димитрий», ор. 64, либретто Червинковой-Ригер (1881—1882, 2-я редакция — 1894)
 «Якобинец», ор. 84, либретто Червинковой-Ригер (1887—1888, 2-я редакция — 1897)
 «Черт и Кача», ор. 112, либретто Венига (1898—1899)
 «Русалка», ор. 114, либретто Квапила (1900)
 «Армида», ор. 115, либретто Врхлицкого (1902—1903)

С и м ф о н и ч е с к и е п р о и з в е д е н и я
(всего свыше 40, из них 9 симфоний)*Симфонии*

- Первая симфония («Колокола Злонице»), c-moll (1865)
 Вторая симфония, B-dur, ор. 4 (1865)
 Третья симфония, Es-dur, ор. 10 (1873)
 Четвертая симфония, d-moll, ор. 13 (1874)
 Пятая симфония, F-dur, ор. 24 (1875), 2-я редакция — ор. 76 (1887)
 Шестая симфония, D-dur, ор. 60 (1880)
 Седьмая симфония, d-moll, ор. 70 (1884—1885)
 Восьмая симфония, G-dur, ор. 88 (1889)
 Девятая симфония («Из Нового Света»), e-moll, ор. 95 (1893)

⁵⁵ Порядковый номер сочинения (opus) не всегда соответствует у Дворжака времени создания произведения: бывает так, что оно позже написано, а помечено более ранним номером, и наоборот. Это объясняется двумя причинами: во-первых, требовательный к себе композитор неоднократно изменял нумерацию своих произведений, исключая те из них, которые представлялись ему незрелыми; во-вторых, когда Дворжак приобрел известность, издатели при публикации его ранних сочинений произвольно ставили более поздние номера opus'ов, полагая, что благодаря этому они будут быстрее раскупаться.

Симфонические поэмы

- «Водяной», ор. 107 (1896)
«Полудница», ор. 108 (1896)
«Золотая прялка», ор. 109 (1896)
«Голубок», ор. 110 (1896)
«Богатырская песнь», ор. 111 (1897)

Концерты

- Фортепианный концерт g-moll, ор. 33 (1876)
Скрипичный концерт a-moll, ор. 53 (1879—1880)
Виолончельный концерт h-moll, ор. 104 (1894—1895)

Другие произведения

- Серенада для струнного оркестра, ор. 22 (1875)
Чешская сюита D-dur, ор. 39 (1879)
3 славянские рапсодии: D-dur, g-moll, As-dur, ор. 45 (1878)
Славянские танцы, ор. 46, I тетрадь, № 1—8 (1878)⁵⁶
Легенды, ор. 59, № 1—10 (1881)
Гуситская увертюра, ор. 67 (1883)
Славянские танцы, ор. 72, II тетрадь, № 9—16 (1886—1887)
Симфонические вариации на собственную тему, ор. 78 (1877)
«Среди природы», увертюра, ор. 91 (1891)
«Карнавал», увертюра, ор. 92 (1891)
«Отелло», увертюра, ор. 93 (1891—1892)

Вокально-симфонические произведения

- Гимн («Наследники Белой горы»), кантата для смешанного хора и оркестра на текст Галека, ор. 30 (1872, новые редакции — 1880, 1884)
«Stabat Mater» для солистов, хора и оркестра, ор. 58 (1876—1877)
«Свадебные рубашки», баллада для солистов, смешанного хора и оркестра на текст Эрбена, ор. 69 (1884)
«Святая Людмила», оратория для солистов, хора и оркестра на текст Врхлицкого и Новотного, ор. 71 (1885—1886)
Реквием для солистов, хора и оркестра, ор. 89 (1890)

⁵⁶ Обе тетради Славянских танцев были сначала написаны для фортепиано в четыре руки.

Камерно-инструментальные произведения

Сонаты

Скрипичная соната F-dur, op. 57 (1880)

Скрипичная сонатина G-dur, op. 100 (1893)

Фортепианные трио

Трио B-dur, op. 21 (1875)

Трио g-moll, op. 26 (1876)

Трио f-moll, op. 65 (1883)

Думки, op. 90 (1890—1891)

Фортепианные квартеты

Квартет D-dur, op. 23 (1875)

Квартет Es-dur, op. 87 (1889)

Струнные квартеты (всего 14)

Квартет a-moll, op. 16 (1874)

Квартет d-moll, op. 34 (1877)

Квартет Es-dur, op. 51 (1878—1879)

Квартет C-dur, op. 61 (1881)

Квартет E-dur, op. 80 (1876, ранее был помечен op. 27)

Квартет F-dur, op. 96 (1893)

Квартет As-dur, op. 105 (1895)

Квартет G-dur, op. 106 (1895)

Фортепианные квинтеты

Квинтет A-dur, op. 5 (1872)

Квинтет A-dur, op. 81 (1887)

Струнные квинтеты

Квинтет G-dur, op. 77 (1875, ранее был помечен op. 18)

Квинтет Es-dur, op. 97 (1893)

Струнные секстеты

Секстет A-dur, op. 48 (1878)

Ф ор т е п и а н н ы е п р о и з в е д е н и я
(всего 14 сборников пьес)

Думка и фуриант, ор. 12 (1884)

2 фурианта, ор. 42 (1878)

«Поэтические картинки», ор. 85 (13 пьес, 1889)

8 юморесок, ор. 101 (1894)

П е с н и и р о м а н с ы
(всего свыше 70)

Библейские песни на текст псалмов Давида, 10 пьес, ор. 99 (1894)

В о к а л ь н ы е а н с а м б л и и х о р ы

4 моравских дуэта на тексты народных песен, ор. 20 (1875)

5 моравских дуэтов на тексты народных песен, ор. 29 (1876)

10 моравских дуэтов на тексты народных песен, ор. 32 (1876)

4 моравских дуэта на тексты народных песен, ор. 38 (1877?)

«Среди природы», 5 смешанных хоров а саррелла на слова Галека,
ор. 63 (1882)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Антонин Дворжак в письмах и воспоминаниях. М., 1964.

Антонин Дворжак: Сборник статей / Под ред. Л. Гинзбурга. М., 1967.

Егорова В. Антонин Дворжак. М., 1997.

Полякова Л. Чешская и словацкая опера XX века: В 2 кн. М., 1978.

Кн. 1. С. 143—148.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НОРВЕГИИ

ВВЕДЕНИЕ

Григ — основоположник норвежской музыкальной классики. Связь его творчества с национально-освободительным движением. Особенности норвежской народной музыки и ее влияние на формирование важнейших черт стиля Грига

1

В развитии музыкальных культур стран Северной Европы — Дании, Норвегии, Швеции — есть общие черты, обусловленные известной общностью их исторических судеб. В частности, для всех их характерно позднее, по сравнению с другими западноевропейскими странами, становление профессиональных композиторских школ. Во второй половине XIX века среди этих школ особо выдвинулась норвежская. Ее возглавил Эдвард Григ — композитор мирового значения, оказавший влияние не только на творчество скандинавских авторов, но и на европейскую музыку в целом.

Однако наряду с общими чертами культура каждого из народов Скандинавии отмечена своей спецификой. Григ подчеркивал: «Музыка трех скандинавских стран — норвежской, шведской, датской — в корне различна»¹. Он добавлял: «Я представитель не скандинавской, а норвежской музыки».

¹ Напомним, что четвертая страна Скандинавии — Финляндия обрела независимость уже в XX веке, а ее музыкальная культура заявила о себе как о самостоятельном явлении в конце XIX (имеется в виду прежде всего творчество Яна Сибелиуса, которое освещено в следующем выпуске учебника).

В обстановке большого общественного подъема формировалось мировоззрение и творчество Грига. Норвегия переживала трудный период развития. Более слабая в экономическом отношении, она находилась в подчинении то у Дании (с XVI до начала XIX века), то у Швеции (в XIX веке).

После длительного культурного застоя, с середины XIX века Норвегия вступила в период объединения демократических сил страны, усиленного роста национального самосознания. Политическая уния со Швецией сковывала возможности социально-экономического развития. Глухая, скрытая борьба приобретала все более явные формы, приведя в 80-х годах к острому конфликту, но только в 1905 году Норвегия обрела независимость, разорвав унию со Швецией.

Тяжело протекала борьба за укрепление основ родной культуры. Влияние Дании подавляло развитие национального языка, литературы и искусства. Лишь в 1848—1850 годах трудами Ивара Осена были созданы норвежская грамматика и словарь, которые способствовали превращению народного языка в литературный. Однако спустя несколько десятилетий великому писателю-драматургу Норвегии Генрику Ибсену приходилось еще спорить с издателями по поводу орфографии, бороться против датского написания тех или иных слов. Только в 1885 году норвежский язык был признан официальным языком нации.

Подъем национально-освободительного движения сказался на всех областях культуры, способствуя выдвижению крупных деятелей в поэзии (Генрик Вергеланн), живописи (Адольф Тидеманн), исторической науке (Петер Андреас Мунк) и пр. Замечательный расцвет переживает норвежская литература, давшая крупнейших драматургов — Генрика Ибсена (1828—1906) и Бьёрнстjerne Бьёрнсона (1832—1910).

Музыка также не оставалась в стороне от этого большого культурного движения, связанного с пробуждением национального самосознания. Лудвиг Матиас Линдеман (1812—1887) проводит начиная с 50-х годов большую работу по собиранию норвежских народных вокальных и инструментальных мелодий². Знаменитый скрипач Уле Булль (1810—1880), прозванный «Паганини Севера», был, по выражению Грига, «первым, кто подчеркнул значение

² Аналогичную работу по изучению родного фольклора проводит в Дании Андреас Петер Берггрен, в Швеции — Адольф Ивар Арвидсон.

норвежской народной песни для национальной музыки». Благодаря усилиям Булля оживилась музыкальная жизнь Норвегии и в исполнительской, и в творческой сфере. В качестве автора многочисленных романсов выдвигается Хальфдан Хьерульф (Кьерульф, 1815—1868). Его находки в области мелоса и фактуры предвосхищают Грига. Страстным патриотизмом отличается деятельность даровитого, рано умершего Рикарда Нурдрока (1842—1866) — он является автором музыки национального гимна Норвегии. А наряду с Григом, но уступая ему в художественном своеобразии, активно проявляет себя в разных сферах музыкального творчества Юхан Северин Свенсен (Свендсен, 1840—1911); в его наследии — 2 симфонии, 4 норвежские рапсодии, часто исполняемый Романс для скрипки с оркестром, камерно-инструментальные сочинения. (Дважды, в 1885 и 1896 годах, Свенсен выступал в России как дирижер, в том числе со своими произведениями.) Популярностью также пользуется плодовитый Кристиан Синдинг (1856—1941). Среди его сочинений — опера «Священная гора», 4 симфонии, песни, хоры и пр. Широкую известность за пределами Норвегии Синдингу принесла фортепианная пьеса «Шорохи весны».

Григ, однако, резко выделяется среди своих предшественников и современников, причем не только гениальной одаренностью, но и идейной целеустремленностью в разрешении поставленных художественных задач. Подобно Глинке в России или Сметане в Чехии, он с необыкновенной отчетливостью воплотил в музыке национальные типы, образы народной поэзии и родной природы. Григ сумел это сделать, потому что глубоко проникся характером норвежского народа, его духовными стремлениями и интересами. Исключительное внимание композитор уделял стилистике народно-музыкального творчества. «Я почерпнул, — говорил он, — богатые сокровища в народных напевах моей родины и из этого клада, являющегося непочатым источником норвежского духа, пытался создать национальное искусство». Создав такое искусство, Григ стал основоположником норвежской музыкальной классики, а творения его, как все истинно народное и национальное в искусстве, — достоянием мировой художественной культуры.

2

Творчество Грига вобрало в себя типические черты норвежского музыкального фольклора, особенности которого формировались на протяжении многих столетий и закрепились в XIV—XVI веках.

Большим своеобразием обладают лирико-эпические песни скальдов (народных сказителей), относящиеся к средневековью. Их мелодике, на манер русских былин, присущ декламационно-речитативный склад:

262 Lento

Песня скальда



В этих песнях обращает на себя внимание наличие секундовых ходов и тритоновых последовательностей.

Еще более древний слой, отражающий времена язычества, закреплён в пастушьих горных призывах (*кулоках*). Это преимущественно инструментальные наигрыши так называемого альпийского рога, которым пастух в горах сзывает стадо. Призывное звучание пастушьих наигрышей обладает особыми, неповторимыми чертами:

263 Allegretto

Кулок (народная мелодия)



Характерно, что и здесь встречаются тритоновые последовательности наряду с пентатоникой. Григ часто воплощал романтику призывных кличей в своей музыке.

К древнему слою принадлежат также веснянки; им свойствен пунктирный ритм, который Григ обычно претворял так:



Подобный ритм встречается во многих его сочинениях.

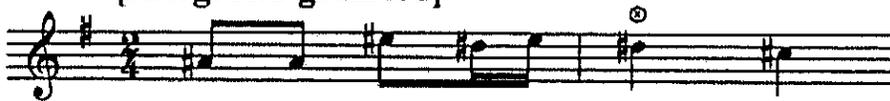
Богато представлена область трудовых и бытовых песен. Здесь полно отражена народная жизнь, свободолобивый дух норвежского крестьянина, который никогда не был крепостным.

Эти песни насыщены контрастным содержанием, переменчивыми настроениями, внезапными переходами от патетики к тяжкому

раздумью, от меланхолии к светлому юмору, что рождает особый балладный тон, метко схваченный и переданный в музыке Грига. Контрасты жизни и пейзажей Норвегии породили такой склад повествования. Немалую роль играло также воспроизведение образов природы и связанных с нею звуковых представлений. Преломляясь в народном сознании, эти образы приобретали причудливый, фантастический характер. В Норвегии распространены сказания о подземном мире и его хитроумных обитателях: гномах-кобольдах или злых демонических существах — троллях, домовых, водяных и пр. Григ неоднократно запечатлевал в своих произведениях такие образы народной фантастики — назовем известное «Шествие гномов» (ор. 54), пьесы «В пещере горного короля» из музыки к «Перу Гюнту», «Кобольд» (ор. 71) и многие другие. Широко отражены в его музыке и пейзажные моменты.

Норвежская народная мелодика отмечена рядом характерных особенностей, которые определили своеобразие музыкальной стилистики Грига. В инструментальной музыке мелодическая линия нередко развивается как сложный орнамент — в наложении форшлагов, мордентов, трелей, мелодических задержаний или коротких призывных интонаций. Эти приемы народного скрипичного музицирования, о котором подробнее будет сказано ниже, закреплены во многих танцевальных пьесах Грига, особенно в ор. 72 (примеры 268а, б, в). Но подобные приемы проникают и в вокальную музыку, где мелодические задержания служат выражению широкого вздоха. Таков, например, один из излюбленных оборотов Грига, который применяется им в моменты большого эмоционального подъема:

264а [Allegretto grazioso] "В челне", ор. 60, № 3



264б "У горного ручья", ор. 67, № 8



264в "Ты — юная весна", ор. 59, № 3
[Poco andante]



Другой излюбленный Григом оборот преимущественно встречается в плавно ниспадающих, протяжных напевах. Такие напевы связаны со светлыми думами о родине или пейзажными моментами:

"Тайная любовь", оп. 39, № 2

265a [Andante molto]



265б Andante espressivo

"Вечер в горах", оп. 68, № 4



265в

Andante

Песня Сольвейг



В приведенных примерах бросается в глаза ход с VII ступени на V, нередко подчеркиваемый орнаментикой или ритмом. Это типическая интонация норвежской народной мелодики, особенность которой заключается в том, что вводный тон разрешается не вверх — в тонику, как обычно, а вниз, в доминанту. В результате возникает столь характерный терцовый ход. Он встречается и в произведениях оживленного склада — мужественно энергичных или скерцозных, но тогда приобретает иное образно-смысловое значение (см. начало Фортепианного концерта Грига, пример 273).

Вообще терция (с близлежащими, опевающими ее секундами) часто используется в строении норвежской мелодики. Порой мелодия даже основывается на разложенных септ- и нонаккордах. Отсюда становится понятным пристрастие Грига к этим аккордам, а также к их сопоставлению в терцовом соотношении.

Отметим еще одну важную особенность: выше говорилось о значении тритоновых ходов — они образуются в результате повышения IV ступени. Необычайно широко и изобретательно Григ пользуется этим оборотом лидийского лада (примеры 266а, б; 268а, б, в; 279).

266a [Allegro marcato]

Спрингар, op. 17, № 1

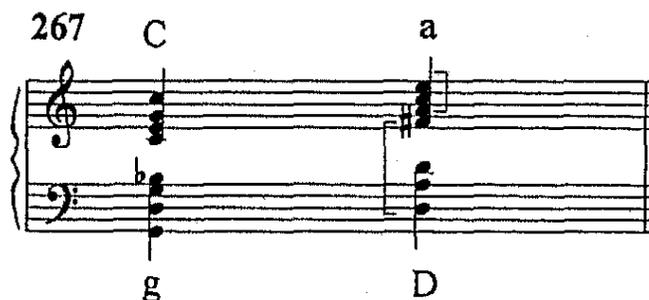


266b Moderato

Халлинг, op. 17, № 7



Повышение IV ступени как вводного тона к V рождает ощущение д в у х опорных звуков в ладу. Тем самым в данный лад включается тональность его доминанты, нередко в мажоре — минорной, а в миноре — мажорной, что создает предпосылки как для ладовой переменности, так и для одновременного совмещения тонической и доминантовой гармонии:



Это послужило основанием для разработки Григом того гармонического своеобразия и модуляционной свободы, которые обогатили европейскую музыку (в том числе творчество французских импрессионистов) новыми выразительными средствами.

Григ щедро пользуется и другими свежо звучащими ладовыми оборотами — дорийскими, фригийскими. Они также способствуют обогащению его гармонических приемов. (Среди последних выделим альтерации, необычное сочетание тональностей, хроматическое нисхождение баса, частое применение органного пункта.)

В норвежской музыке исключительно богато представлены крестьянские танцы, так называемые *слотты*, то есть танцы, сыгран-

ные на норвежской народной скрипке³. Норвегия издавна славилась замечательными скрипачами — исполнителями слоттов, среди них Торгейр Аугунсен, Кнут Дале и другие. Колыбель этого большого искусства — горная область Хардангер на западе Норвегии.

В своих импровизациях народные скрипачи разрабатывали три типа танцев: *спрингар* (или *спрингданс*) — прыжковый парный танец трехдольного размера, идущий в стремительном движении (пример 268а; иногда в этом танце встречается переменный метр: $\frac{3}{4} + \frac{2}{4}$), *халлинг* — мужской сольный танец молодчества, в четном метре, ему свойственна неожиданная смена характера движения (пример 268б); *гангар* — танец-шествие на $\frac{6}{8}$ в своеобразном ритме, умеренного темпа, исполнялся обычно на деревенских свадьбах (пример 268в):

268а Allegro moderato

Спрингар, оп. 72, № 2

Халлинг из обиталища эльфов, оп. 72, № 4

268б Moderato

³ Она именуется *хардингфеле* или *хардангерфеле* (то есть хардангерская скрипка). По своим размерам эта скрипка меньше общепринятой, имеет короткую шейку, резко выпуклую деку; к четырем основным струнам прибавляется четыре аликвотных (резонирующих), что придает звучанию металлический оттенок.



268в

Allegro maestoso e marcato

Гангар, оп. 72, № 15

Григ всесторонне отобразил музыку этих танцев, особенно в фортепианных пьесах оп. 17, 35, 72⁴. Он дал также развернутые сцены из народной жизни на основе танцевальных интонаций и ритмов (сюита «Из народной жизни», оп. 19, пьеса «Свадебный день в Трольхаугене», оп. 65, и др.). Надо отметить, что указанные жанры близки друг другу по музыке: им всем присущи живые, энергичные ритмы, активный характер, порой с оттенком юмора. В танцы, особенно в гангар, привносятся нередко сюжетные мотивы (в частности, популярны шуточные сцены, именуемые *стаббелотен*). Григ часто пользовался ими и нередко насыщал свои произведения сюжетной программностью, когда хотел запечатлеть в музыке нравы и обычаи родного народа.

Так путем усвоения и дальнейшей разработки образов и типических черт музыкальной стилистики норвежского фольклора закладывались народно-национальные основы музыки Грига.

⁴ В 17 фортепианных пьесах, оп. 72, имеются 5 спрингаров (№ 2, 5, 12, 13, 16), 5 халлингов (№ 4, 7, 9, 10, 11), 7 гангаров, порой приближающихся к характеру марша (№ 1, 3, 6, 8, 14, 15, 17).

ЭДВАРД ГРИГ
(1843—1907)

Жизненный и творческий путь. Детство. Годы обучения в Лейпциге. Христиания. Встреча с Листом. Берген. Концертные поездки. Облик Грига. Его эстетические взгляды

1

Эдвард Хагеруп Григ родился 15 июня 1843 года. Предки его — шотландцы⁵. Но еще прадед обосновался в Норвегии, служил британским консулом в городе Бергене; ту же должность занимали дед и отец композитора. Семья была музыкальной. Мать, хорошая пианистка, сама обучала детей музыке. Позже, помимо Эдварда, профессиональное музыкальное образование получил его старший брат Юн (окончил Лейпцигскую консерваторию по классу виолончели у Фридриха Грюцмахера и Карла Давыдова).

Берген, где Григ родился и провел молодые годы, славился своими национальными художественными традициями, особенно в области театра: здесь начинали свою деятельность Генрик Ибсен и Бьёрнстjerne Бьёрнсон; в Бергене родился и долгое время жил Уле Булль. Именно он первым обратил внимание на незаурядную музыкальную одаренность Эдварда (мальчик с двенадцати лет сочинял) и посоветовал родителям определить его в Лейпцигскую консерваторию, что и состоялось в 1858 году. С небольшими перерывами Григ пробыл в Лейпциге до 1862 года⁶.

Григ без удовольствия впоследствии вспоминал годы консерваторского обучения, схоластические методы преподавания, консерватизм своих учителей, их оторванность от жизни. В тонах добродушного юмора он описал эти годы, равно как и свое детство, в автобиографическом очерке, озаглавленном «Мой первый успех»⁷. Молодой композитор нашел в себе силы «сбросить ярмо всего ненужного хлама», которым его «наделило скудное воспитание дома

⁵ Известные русские адмиралы С. К. и А. С. Грейги также принадлежали к этому шотландскому роду.

⁶ В 1860 году Григ перенес тяжелое заболевание, подорвавшее его здоровье: он лишился одного легкого.

⁷ На русском языке впервые опубликован в «Русской музыкальной газете» (1905, № 43—49).

и за границей»: оно грозило направить его по ложному пути. «В этой силе крылось мое спасение, мое счастье, — писал Григ. — И когда я понял эту силу, как только узнал самого себя, — я осуществил то, что хотел бы назвать своим е д и н с т в е н н ы м успехом...» Однако пребывание в Лейпциге немало дало ему: уровень музыкальной жизни в этом городе был высоким. И если не в стенах консерватории, то за ее пределами Григ приобщался к музыке современных композиторов, среди которых он более всего ценил Шумана и Шопена.

Григ продолжал совершенствоваться в качестве композитора в музыкальном центре тогдашней Скандинавии — Копенгагене. Его руководителем стал известный датский композитор Нильс Г а д е (1817—1890) — поклонник Мендельсона и приверженец лейпцигской школы, автор 8 симфоний, программных увертюр и др. Музыка Гаде долгое время была образцом северного колорита, так называемого «скандинавизма». Но занятия у Гаде не удовлетворяли Грига: он искал новых путей в искусстве. Встреча с Рикардом Нурдроком помогла их обнаружить — «будто с глаз моих спала пелена», — говорил Григ. Молодые композиторы поклялись отдать все силы разработке национального н о р в е ж с к о г о начала в музыке, они объявили беспощадную борьбу романтически-размягченному «скандинавизму», который нивелировал возможности выявления этого начала. Творческие искания Грига горячо поддержал Уле Буль — во время совместных странствий по Норвегии он посвящал своего юного друга в тайны народного искусства.

Новые идейные стремления не замедлили сказаться на творчестве композитора. В фортепианных Юморесках (ор. 6) и Сонате (ор. 7), а также в Первой скрипичной сонате (ор. 8) и увертюре «Осенью» (ор. 11) уже отчетливо проявились индивидуальные черты стиля Грига. Он все более их совершенствовал в следующий период своей жизни, связанный со столицей Норвегии Христианией (ныне Осло).

С 1866 по 1874 год продолжался этот напряженнейший период музыкально-исполнительской и композиторской работы.

Еще в Копенгагене Григ совместно с Нурдроком организовал общество «Эвтерпа», ставившее себе целью пропаганду сочинений молодых музыкантов. Вернувшись на родину, Григ придал своей музыкально-общественной деятельности более широкий размах. Возглавив Филармоническое общество в Христиании, он стремился, наряду с классикой, привить интерес и любовь слушателей к

произведениям Шумана, Листа, Вагнера, имена которых еще не были известны в Норвегии, а также к музыке норвежских авторов. Григ выступал также в качестве пианиста — исполнителя собственных произведений, часто в содружестве со своей женой, камерной певицей Ниной Хагеруп. Его музыкально-просветительская деятельность протекала рука об руку с интенсивной композиторской работой. Именно в эти годы он пишет ставший знаменитым Фортепианный концерт (ор. 16), Вторую скрипичную сонату (ор. 13) — одно из самых любимых своих сочинений — и начинает издавать серии тетрадей вокальных пьес, а также фортепианных миниатюр, как интимно-лирических, так и народно-танцевальных.

Большая и плодотворная деятельность Грига в Христиании, однако, не получила должного общественного признания. В своей пламенной патриотической борьбе за демократическое национальное искусство он имел замечательных союзников — в первую очередь композитора Свенсена и писателя Бьёрнсона (с последним его связывали долгие годы дружбы), но и немало врагов — косных ревнителей старого, омрачавших своими интригами годы его пребывания в Христиании. Поэтому особенно запечатлелась в памяти Грига та дружеская помощь, которую оказал ему Лист.

Лист, приняв сан аббата, жил в эти годы в Риме. Он не знал лично Грига, но в конце 1868 года, ознакомившись с его Первой скрипичной сонатой, был поражен свежестью музыки и послал восторженное письмо автору. Письмо это сыграло большую роль в биографии Грига: моральная поддержка Листа укрепила его идейно-художественные позиции. В 1870 году состоялась их личная встреча. Благородный и великодушный друг всего талантливого в современной музыке, особенно тепло поддерживавший тех, кто выявлял национальное начало в творчестве, Лист горячо принял недавно законченный Фортепианный концерт Грига. Он сказал ему: «Продолжайте в том же духе, у вас есть к этому все данные, и — не давайте себя запугать!..»

Рассказывая родным о встрече с Листом, Григ добавлял: «Эти слова имеют для меня бесконечно большое значение. Это нечто вроде благословения. И не раз в минуты разочарования и горечи я буду вспоминать его слова, и воспоминания об этом часе будут волшебной силой поддерживать меня в дни испытаний».

Григ поехал в Италию на полученную им государственную стипендию. Несколькими годами позже вместе со Свенсеном он получил от государства пожизненную пенсию, которая освободила его

от необходимости иметь постоянное место службы. В 1873 году Григ покидает Христианию, а в следующем году обосновывается в родном Бергене. Начинается следующий, последний, длительный период его жизни, отмеченный большими творческими удачами, общественным признанием на родине и за рубежом. Открывает этот период музыка к пьесе Ибсена «Пер Гюнт» (1874—1875). Именно она сделала имя Грига европейски известным. Наряду с музыкой к «Перу Гюнту» создаются остро драматичная фортепианная Баллада (ор. 24), Струнный квартет (ор. 27), сюита «Из времен Хольберга» (ор. 40), ряд тетрадей фортепианных пьес и вокальной лирики, где композитор все чаще обращается к текстам норвежских поэтов, и другие сочинения. Музыка Грига приобретает большую популярность, проникая на концертную эстраду и в домашний быт; его произведения печатаются одним из самых солидных немецких издательств, множится количество концертных поездок. В признание его художественных заслуг Григ избирается членом ряда академий: шведской — в 1872 году, Лейденской (в Голландии) — в 1883-м, французской — в 1889-м; вместе с Чайковским в 1893 году он получает звание доктора Кембриджского университета.

Со временем Григ все более сторонится шумной столичной жизни. В связи с гастрольными турне ему приходится посещать Берлин, Вену, Париж, Лондон, Прагу, Варшаву, тогда как в Норвегии он живет уединенно, преимущественно за городом (сначала в Луфтхусе, затем близ Бергена в своем имении, названном Трольхауген, то есть Холм троллей); основное время посвящает творчеству. И все же Григ не бросает музыкально-общественной работы. Так, в течение 1880—1882 годов он руководит в Бергене концертным обществом «Гармония», а в 1898 году там же проводит первый фестиваль норвежской музыки (из шести концертов). Но с годами пришлось отказаться и от этого: его здоровье пошатнулось, легочные заболевания участились. Григ умер 4 сентября 1907 года. Его смерть была отмечена в Норвегии национальным трауром.

2

Чувство глубокой симпатии вызывает облик Эдварда Грига — художника и человека. Отзывчивый и мягкий в обращении с людьми, в своей деятельности он отличался честностью и принципиальностью и, не принимая прямого участия в политической жизни

страны, всегда выступал убежденным патриотом. Интересы родного народа были для него превыше всего.

В своих немногочисленных статьях Григ высказывает немало метких эстетических суждений. Он преклоняется перед гением Моцарта и одновременно полагает, что при знакомстве с Вагнером «этот универсальный гений, чья душа всегда оставалась чуждой всякого филистерства, обрадовался бы как дитя всем новым завоеваниям в области драмы и оркестра». Вместе с тем, полемизируя с вагнерианцами, он называет себя «противником всякого рода "измов"». И. С. Бах для него является «краеугольным камнем» современного искусства. У Шумана он ценит прежде всего «теплый, глубоко сердечный тон» музыки. И самого себя Григ причисляет к шумановской школе. Склонность к меланхолии и мечтательности роднит его с немецкой музыкой. «Однако мы более любим ясность и краткость, — утверждает Григ, — даже наша разговорная речь ясна и точна. Мы стремимся добиться этой ясности и точности в нашем искусстве». Много теплых слов он находит для Брамса, а свою статью памяти Верди начинает словами: «Ушел последний великий...»

Исключительно сердечные отношения связывали Грига с Чайковским. Их личное знакомство состоялось в 1888 году и перешло в чувство глубокой приязни, объясняемое, по выражению Чайковского, «несомненным внутренним родством двух музыкальных натур». «Я горжусь, что заслужил Вашу дружбу», — писал он Григу. А тот, в свою очередь, мечтал еще об одной встрече «где бы то ни было: в России, Норвегии или еще где-нибудь!» Чувства уважения к Григу Чайковский выразил, посвятив ему увертюру-фантазию «Гамлет». Он дал замечательную характеристику творчества Грига в своем «Автобиографическом описании путешествия за границу в 1888 году»:

«В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величественно широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик... Сколько теплоты и страстности в его певучих фразах, сколько ключом бьющей жизни в его гармонии, сколько оригинальности и очаровательного своеобразия в его остроумных, пикантных модуляциях и в ритме, как и все остальное, всегда интересном, новом, самобытном! Если прибавить ко всем этим редким качествам полнейшую простоту, чуждую всякой изысканности и претензий... то неудивительно, что Грига все любят, что он везде популярен!..»

*Фортепианные пьесы. Инструментальные произведения
крупной формы. Фортепианный концерт. Оркестровые пьесы*

1

Григ обращался к фортепиано на протяжении всей жизни. Как Шуман, он в небольших пьесах фиксировал своего рода дневниковые записи — личные жизненные впечатления и наблюдения. Роднит его с Шуманом и другая черта. Григ предстает в этих пьесах увлекательным рассказчиком-новеллистом. Меткими, скупыми штрихами композитор характеризует душевное состояние или явление действительности. Само это явление лишь эскизно намечено. Но тематизм пьес наделен такой психологической и жанровой характерностью, а интонационно-ритмические и гармонические «повороты» содержат столько неожиданного и увлекательного, что музыкальное развитие подчас уподобляется хорошо рассказанной новелле. Однако в х а р а к т е р е образов есть значительное отличие от Шумана.

В фортепианной музыке Грига заметны две струи. Они не исключают друг друга, нередко взаимодополняют, объединяются воедино, сосуществуют. Одна из них связана с выражением субъективных чувств. Здесь Григ более интимен, обращается к сфере той «домашней музыки», которая со времен Песен без слов Мендельсона заняла видное место в европейской фортепианной лирике (напомним фортепианные миниатюры Чайковского). Другая струя связана с областью жанрово-характерного, с народной песенностью и танцевальностью. И если в первом случае композитор более стремится к передаче поэтических индивидуальных состояний, то во втором его прежде всего интересует зарисовка сцен народной жизни, картин природы. И в том и в другом случае он является глубоко национальным художником, но, естественно, при обрисовке быта и жизни народа национальный склад музыки делается более отчетливым, выпуклым.

Григ оставил около 150 фортепианных пьес; 70 издано в десяти «Лирических тетрадах». Лучшие из этих произведений давно уже стали достоянием широких кругов любителей музыки. По своему складу они импульсивны, импровизационны, но заключены большей частью в рамки трехчастной композиции. Заглавия носят, как у Шумана, характер эпиграфов, которые призваны вызвать определенные ассоциации в связи с содержанием музыки. Выбор заглавий подчас грешит данью салонной традиции, однако к музыке это имеет мало отношения. Она отмечена большим лирическим обаянием и своеобразием. Особенно привлекает ее мелодическое богатство — мелодика наделе-

на живым, теплым, в о к а л ь н ы м дыханием. Поэтому так органично соседствуют в наследии Грига оригинальные фортепианные пьесы и его же переложения собственных песен для фортепиано (см. op. 41, 52).

В «Лирических тетрадах» содержится немало сочинений, отражающих народную практику музицирования, образы народной фантазии. Таковы различные норвежские танцы, «колокольные звоны», пьесы «Кобольд», «Шествие гномов» и пр. Изображение характерного здесь берет верх над выражением лирико-драматических чувств. Сказываются и свойственные Григу повествовательные, балладные черты, что имеет место в пьесах Песня сторожа (op. 12), «В тоне баллады» (op. 65), «Однажды» (op. 71) и других.

Последние пьесы непосредственно примыкают ко второй манере Грига. Он посвятил ряд циклов народным норвежским танцам и сценам из народной жизни (op. 17, 19, 35, 66, 72). Страницы этой музыки колоритны, они овеяны подлинной поэзией, свидетельствуют о глубоком вникании в характер национальной психики, духовного склада народа. Григ стремился воссоздать и типичные приемы игры народных скрипачей Норвегии, о чем уже говорилось выше.

Григ посвятил фортепиано два крупных героико-драматических произведения: Сонату (op. 7) и Балладу в форме вариаций (op. 24). Эти произведения также отмечены «новеллистическими» чертами. В них образы не столько развиваются, сколько контрастно сопоставляются. «Поток неожиданностей» (выражение Асафьева) — вот что поражает слушателя при восприятии григовских произведений крупной формы. Героика здесь сменяется меланхолией, идиллия — бурным порывом, лирика — жанровой характерностью.

Волевой, мужественный образ главенствует в первой части Сонаты:

269 Allegro moderato Фортепианная соната, I ч., главная партия

Вторая часть — чудесный певучий ноктюрн с внезапно возникающими народно-танцевальными оборотами. В характере менуэта написана третья часть, но поступь его тяжела — возникает скорее представление о рыцарском марше, а в трио прорываются призывные кличи кулока. Беспokoйно-драматические тона доминируют в финале, тогда как в коде звучит ликующий гимн. В целом же, несмотря на некоторую расплывчатость формы (ведь это одно из ранних сочинений Грига), Соната увлекает своим молодым порывом, свежей непосредственностью чувств.

Большой интерес представляет Б а л л а д а. Ее содержание навеяно тяжелым личным горем композитора, что придало музыке трагический отпечаток⁸. Это одно из наиболее самобытных произведений Грига, поражающее богатством изобретения, единством выражения. Скорбно-меланхолическая тема (она заимствована из сборника народных песен, собранных Линдеманоm) варьирована в 14 контрастных эпизодах. Первый круг образов, в которых преобладают печальные тона, замыкается монологом импровизационного характера (*Piщlento*). Скерцозные эпизоды далее сменяются похоронным маршем (*Lento*). Последующий драматический подъем на основе скерцозных эпизодов приводит к утверждению героико-эпических образов:

Meno allegro e maestoso Баллада

270

fff con tutta forza

Но и они сметаются порывом отчаяния. Неистовое движение срывается в момент кульминации, и под конец Баллады звучат отголоски скорбной темы.

⁸ Баллада, по выражению Грига, написана «кровью сердца в дни горя и отчаяния», в связи со смертью его родителей.

2

Импровизационные принципы формообразования характерны и для других крупных инструментальных произведений Грига. Три сонаты для скрипки и фортепиано принадлежат к лучшему, что создано композитором. Их содержание разнообразно. В Первой сонате (F-dur, op. 8) преобладают идиллические настроения, которые оттеняются жанровыми моментами во второй части (ее трио содержит типичный образец спрингара). Вторая соната (G-dur, op. 13) является одним из наиболее цельных и содержательных циклических произведений Грига. Ее музыка — преимущественно в крайних частях — отмечена яркими народно-национальными чертами. Сильно впечатляет импульсивное, полное увлекательных неожиданностей начало сонаты (*Lento doloroso*), а также финал с чудесной гимнической темой коды:

271 *Allegro animato*

Вторая скрипичная соната, II ч.

The image shows a musical score for the second movement of the Violin Sonata in G major, Op. 13, by Edvard Grieg. The score is in 2/4 time and G major. It features a piano introduction marked "Piano *ff* *sosten.*" followed by a main section marked "sf" and "string. sempre". The notation includes a violin part and a piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Третья соната (c-moll, op. 45) имеет, подобно Балладе, трагический характер. Но она написана «крупными мазками». Сказанное прежде всего относится к героическим образам первой части и к романсу второй; широта развития его основной мелодии — протяженностью в 46 тактов! — необычна для Грига.

По своей образно-эмоциональной структуре сродни последнему произведению Виолончельная соната (a-moll, op. 36).

Струнный квартет (g-moll, op. 27) благодаря терпкому, острому звучанию занимает в творческом наследии Грига обособленное место. Наряду с фортепианной Балладой это одно из самых

романтических произведений Грига, в котором ярко выражен национальный характер его музыкального стиля. Пламенному драматизму крайних частей противостоят мягкая лирика романсовой второй части и энергичная ритмическая поступь скерцо. Контрасты норвежского пейзажа, в органичном сочетании с контрастами личных переживаний, образно переданы в музыке квартета. Объединяющим же началом служит общность тематизма. Своего рода эпитафия, с которого начинается это замечательное сочинение (пример 272), проходит сквозь все части в различных вариантах⁹.

272 Un poco andante

Квартет, I ч.

The image shows a musical score for a piano quartet. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass clef, with a forte (f) dynamic marking. The second system also has a treble and bass clef, with dynamic markings of fortissimo (ff), piano (p), and pianissimo (pp). The music is in a minor key and features a mix of chords and melodic lines.

Самым крупным и самым значительным сочинением Грига является Фортепианный концерт (a-moll, op. 16). Написанный в 1868 году и впервые исполненный в 1870-м, он вскоре завоевал большую популярность, которую сохранил по сей день. Яркая приподнятость, праздничность выражения, рельефность тематизма, смелые образные сопоставления, неожиданные «повороты» в музыкальном развитии, резкие смены настроений — все это чрезвычайно соответствует жанру концерта, где экспозиционные моменты преобладают над разработочными. А как раз в увлекательном показе колоритных, сочных образов заключается сила Грига! Так, надолго врезывается в память музыка вступления, где использован характернейший оборот норвежской народной музыки (нисходящее движение от тоники через вводный тон в доминанту):

⁹ Этот лейтмотив Григ заимствовал из своей Песни музыканта на слова Ибсена (op. 25, № 1). В тексте песни говорится о том, как родное искусство помогло музыканту преодолеть личное горе и прославить жизнь.

[Allegro molto moderato]

Концерт, I ч., вступление

273 *8va*

Динамичному развороту событий первой части противостоят лирически-восторженные образы второй части, подчас приобретающие гимнический характер, что еще более оттеняет ликующий финал народно-жанрового склада (он построен в форме рондо-сонаты). И здесь в коде воскрешаются гимнические образы — на основе темы центрального эпизода финала возникает дифирамб, прославляющий радостное упоение жизнью:

Poco più tranquillo (♩ = 92) Концерт, III ч., центральный эпизод

274a

2746 *Andante maestoso*

Концерт, III ч., кода

Музыка концерта, словно впоенная живительными соками родной земли, пронизана интонациями и ритмами норвежского фольклора. Это, в частности, подчеркивается свежо звучащими ладовыми оборотами (например, миксолидийским — в коде финала).

Григ более не возвращался к столь крупным замыслам в сфере симфонической музыки. Его оркестровые пьесы имеют значительно более скромные рамки, приближаясь к характеру камерных миниатюр, и неслучайно вместе с оркестровой композитор издавал их

фортепианные редакции. Среди этих пьес выделяются увертюра «Осенью» (ор. 11), рисующая тонкий «пейзаж настроения», Симфонические танцы на норвежские народные темы (ор. 64) и написанная для струнного оркестра обаятельная сюита в старинном стиле «Из времен Хольберга» (ор. 40; известна также ее фортепианная редакция)¹⁰. Здесь не упомянуты сюиты из театральной музыки во главе с шедевром Грига — «Пер Гюнтом»: о них будет подробнее рассказано ниже.

*Песни и романсы. Вокально-симфонические произведения.
Музыка к драме Ибсена «Пер Гюнт»*

1

Наравне с фортепианной, Григ уделял большое внимание вокальной музыке. Подобно лирическим фортепианным пьесам, он издавал свою вокальную лирику «тетрадами». В большинстве случаев это собрания разнородных по образам и настроениям песен и романсов. Нередко такие тетради посвящены творчеству одного поэта (например, ор. 5 — Х. Андерсену, ор. 21 — Б. Бьёрнсону, ор. 25 — Г. Ибсену, ор. 26 и 59 — И. Паульсену, ор. 33 — О. Винье, ор. 60 — В. Крагу, ор. 69 и 70 — О. Бенцону и т. д.). К циклам же в узком смысле слова, то есть к сборникам, обладающим определенным идейно-тематическим или сюжетным стержнем, относятся ор. 44 — «По скалам и фиордам» (текст Х. Драхмана), ор. 58 — «Норвегия» (тексты И. Паульсена) и ор. 67 — «Дитя гор» (тексты А. Гарборга).

Григ опубликовал 125 песен и романсов. Посмертно издано еще около двух десятков пьес. В своей лирике он обращался почти исключительно к поэтам Дании и Норвегии и изредка к немецкой поэзии (Г. Гейне, А. Шамиссо, Л. Уланд). Такой интерес к скандинавской литературе, и в особенности к литературе родного языка,

¹⁰ Эта сюита написана в 1884 году в связи с 200-летием со дня рождения датского комедиографа Лудвига Хольберга — он был родом из города Бергена, с которым так много связано в жизни Грига.

очень характерен для Грига. Так, в 1880 году ознакомление со стихотворениями норвежского крестьянского поэта Осмунда В́инье привело его в восторг; «они имеют большое национальное значение», — указывал Григ. На протяжении 8—10 дней он написал один из лучших своих сборников — ор. 33, содержащий 12 номеров (посмертно было опубликовано еще 13 песен на тексты Винье). Не менее восторженно Григ отзывался о другом норвежском писателе — Арне Гарборге. «Как жаль, что Вы не сможете понять прекрасный рассказ в стихах "Дитя гор" Гарборга, откуда заимствованы песни, — писал он одному немецкому музыканту. — По своей непосредственности, простоте и глубине, по своей не поддающейся описанию красочности это шедевр». Цикл на тексты Гарборга также принадлежит к числу лучших камерно-вокальных сочинений Грига. Сам композитор отмечал: «...эти песни существенно отличаются от моих прежних».

Национальное начало, так ярко проявившееся в названных сборниках, равно как и в ор. 44, легко обнаружить и в других тетрадах вокальной лирики Грига. Он неоднократно возвращался к своим любимым образам. Среди них можно наметить несколько групп.

Большим обаянием и национальным своеобразием отмечены простые, в народном духе, напевы Грига. Такова знаменитая Песня Сольвейг из «Пера Гюнта», характерные мелодические обороты которой, как сказано, служили Григу для выражения глубоко сердечных чувств преданности и любви к родине. Так и назван один из характерных образов подобных песен — светлый, торжественный гимн «К Норвегии» (ор. 58):

275 [Molto andante ed espressivo] "К Норвегии", ор. 58, № 2

p

Ро-ди-на мать! Люб-лю те-бя! То-бой гор-жусь без-мер-но.

[*p*]

Сходными средствами выражены и чувства родственной любви — сыновней или материнской. Образцы тому содержатся в Колыбельной (ор. 9), песнях «Горе матери» (ор. 15), «Мать поет» (ор. 60) и других.

Поэтические картины природы богато представлены в григговских песнях; это образы либо «лесной романтики», либо приветливых ручейков, привольных ландшафтов. При воплощении этих светлых образов Григ использовал различные средства выразительности, но общее для них — ритмическая упругость, ясная расчлененность мелодики, подчас элементы народной танцевальности. Таковы песни «В челне» (ор. 60), «У ручья» (ор. 33) и другие. Композитор иногда наделял эти образы чертами юмора, сближая их с изображением кобольдов и троллей в инструментальной музыке. Яркий пример тому — Пляска козлят (ор. 67):

276 Allegro grazioso e marcato

Пляска козлят, ор. 67, № 6

Коз - ля - та! Жи - во се -
 мьей иг - ри - вой сби - рай - тесь в круг

С другой стороны, заметное место занимает выражение элегических настроений, что нередко сближает Грига с Шуманом.

Своеобразными чертами наделены романсы, связанные с выражением субъективных чувств. Здесь встречаются образы бурной романтики, также навеянные Шуманом (например, «Осенняя буря», ор. 18). Но особенно упрочили популярность Грига романсы страстно-порывистого склада, такие, как «Люблю тебя», «Сон», «Свидание». Мелодика этих произведений отмечена декламационными чертами, которые, однако, в моменты кульминации чувства сменяются широким распевом. Гармония здесь сложнее и изысканнее; часто используются нонаккорды и септаккорды V и II ступени, альтерации, порой появляются «тристановские» обороты:

277 "Люблю тебя", ор. 5, № 3

[Andante] *p*

Ты жизнь мо - я, на - деж - да, у - по - ва - нье!

[p]

pp *f*

С ду - шой тво - ей сли - лась мо - я ду - ша

pp

Конечно, указанными группами не исчерпывается богатое содержание вокальной лирики Грига, всегда сердечной и непосредственной. Он обращался — правда, в малой мере — и к гражданской тематике, используя гимнические обороты из своей инструментальной музыки (ср. указанные обороты из Баллады, Фортепианного концерта или Второй скрипичной сонаты с песнями «Моя цель»,

ор. 33, или «Генрик Вергеланн», ор. 58). Есть у него и балладного склада песни («Отплытие», Старая песня), и песни-монологи («Израненный», ор. 33), и другие. Но среди всего этого разнообразия, как и в фортепианном наследии, выделяются две основные струи григговского творчества — народно-песенная и лирически-субъективная.

В своей вокальной музыке Григ, за небольшими исключениями, применял форму куплетной песни. Большой мастер миниатюры, он виртуозно использовал эту простейшую форму.

Композитора влекли и замыслы большого масштаба. «Я мечтал о них — к сожалению, здоровье не позволило осуществить это», — говорил Григ. Но все же он пробовал свои силы и в данном направлении, написав ряд вокально-симфонических драматических сцен и картин. К ним относятся: «У врат монастыря», ор. 20 (для женских голосов — соло и хора — с оркестром) и сцены из неоконченной оперы «Улаф Трюгвасон», ор. 50 (для солистов, хора и оркестра). Сюда могут быть отнесены и «Берглиот», ор. 42 (декламация с оркестром), и музыка к пьесе «Сигурд Юрсальфар», ор. 22 (сюита — ор. 56).

Эти произведения ораториально-симфонического плана, написанные на тексты Б.Бьёрнсона, объединены единством цели: используя народные исторические предания и героику саг, на основе их образов и сюжетов Григ хотел создать национальную оперу. Ему не суждено было это сделать — по причинам, казалось бы, случайного характера (несовпадение творческих планов композитора и либреттиста). Но возможно, монументальные концепции не соответствовали природе его дарования. И все же в общении с Бьёрнсоном композитор глубже постигал черты народного характера, историю и быт своего народа, что подготовило свершение той большой художественной задачи, которая обессмертила его имя.

2

Речь идет о музыке к пьесе Генрика Ибсена «Пер Гюнт», где сосредоточены типичные черты творчества Грига. Характерны в данном отношении и поэтические образы, взволновавшие его, и средства выразительности, избранные для их воплощения.

В своей пьесе Ибсен использовал элементы норвежских народных сказок, но насытил их новым, современным звучанием. Его драма проникнута пафосом протеста, бунта человеческой личности против сковывающих и уродующих ее социальных условий. Вместе с тем средствами бичующей сатиры изобличается Пер Гюнт, эгоизм и себялюбие которого приводят к разладу с действительностью. Первая часть драмы показывает его в реальных условиях норвежского крестьянского быта. Этот простой и наивный парень наделен необузданной фантазией и противоречивыми чувствами. Лучшие стороны характера Пера связаны с любовью к Сольвейг и к его матери Озе¹¹. Но в ненасытной жажде приключений он изменяет Сольвейг, похищает чужую невесту Ингрид, а затем увлекается дочерью Доврского деда, властителя горных недр. Пер отправляется странствовать, мать его умирает, лишь Сольвейг — как воплощение образа родины — будет ждать его возвращения...

Вторая часть пьесы Ибсена далеко отходит от народно-поэтических источников. Писатель остро вскрывает пагубное воздействие буржуазной морали на тех, кто этически неустойчив в своих стремлениях и поступках. После долгих лет странствий, став богачом, Пер отправляется домой. Но шторм разбивает корабль, гибнут его богатства, а с ними и мечты о новой жизни. Терзаемый совестью, стариком Пер Гюнт возвращается в родную деревню, чтобы умереть на руках Сольвейг; ее любовь приносит ему прощенье.

Ибсен написал свою драму в 1867 году, спустя 7 лет она была поставлена в Норвегии. Григ с радостью откликнулся на предложение писателя снабдить постановку музыкой и сам разработал план музыкальной композиции. 23 номера партитуры он посвятил обрисовке лирико-драматических, пейзажных и жанрово-бытовых эпизодов, а позже, в конце 80-х годов, из этой музыки составил две сюиты, ор. 46 и 55, которые в общей сложности содержат 9 номеров¹².

¹¹ В норвежском произношении — Сульвейг и Осе; сохраняем установившееся у нас произношение.

¹² В автографе Первая сюита содержит 4 номера, Вторая — 5. При публикации Второй сюиты композитор исключил один из номеров — Пляску дочери Доврского деда. В настоящем учебнике нумерация пьес дается по получившей распространение сводной редакции обеих сюит, включающей все 9 номеров.

Черты индивидуального бунтарства героя драмы не отражены в музыке Грига. Вообще образ Пера, каким его создал Ибсен, отсутствует в партитуре композитора. Последний преследовал иные цели: он приблизил содержание пьесы Ибсена к народно-поэтическим источникам.

Как своеобразный лейтмотив родины сквозь партитуру проходит Песня Сольвейг (№ 8). Эта музыка, на редкость чистая и целомудренная, принадлежит к лучшим, самым поэтичным созданиям Грига. В ее мелодии слышатся отголоски подлинно народного норвежского напева (примеры 278а, б).

278а Andante

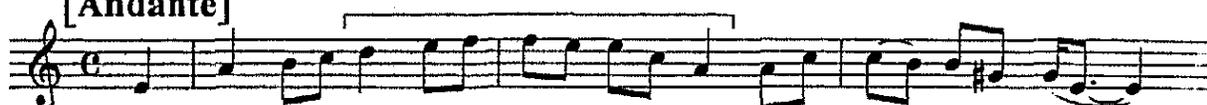
Народная песня



278б

[Andante]

Песня Сольвейг



Мастерски в песню включены (в мажоре) интонации и ритмы спрингара — они звучат словно в дымке воспоминаний. Столь же близка народным истокам глубокая по своей выразительности, простая и суровая музыка «Смерти Озе» (№ 2) — она выдержана в духе траурного марша.

Народно-жанровые моменты подчеркнуты в яркой Пляске (№ 9, это и есть Пляска дочери Доврского деда), выдержанной в манере халлинга, с характерным для народной норвежской музыки использованием лидийской кварты (высокой IV ступени):

279 [Allegro alla burla]

Пляска





Также обычные для композитора «кобольдовые» образы разработаны в сцене «В пещере горного короля» (№ 4). Но здесь они наделены не шутливо-бытовыми, а стихийными, демоническими чертами: речь идет о легендарном Доврском деде. Мастерски композитор разворачивает музыку этой сцены — от таинственно звучащего проведения темы в басах *pianissimo*, постепенно усиливая динамику и повышая регистр, к мощному и звонкому ее проведению.

Лирические и сказочно-бытовые моменты дополнены пейзажными зарисовками. Идиллически-пасторальный характер носит «Утро» (№ 1), в музыке которого расцветает весенняя полнота чувств. Обращает на себя внимание излюбленный Григом мелодический оборот, связанный с подчеркиванием V ступени и вкрапленный в главную тему этой пасторали:



Григ противопоставляет идиллическому звучанию у т р а картину в е ч е р а на берегу моря в сцене «Возвращение Пера Гюнта на родину» (№ 7), музыка которой по своему романтически-мятежному колориту близка увертюре Вагнера к опере «Летучий голландец». Во второй сюите эта картина непосредственно примыкает к Песне Сольвейг — переход осуществляется *attacca*, благодаря чему еще более оттеняется светлая тема родины, пронизывающая партитуру Грига.

Особняком стоят три номера. Большим драматизмом отмечена «Жалоба Ингрид» (№ 5), обрамленная неистовыми возгласами отчаяния (пример 281).

"Жалоба Ингрид"

Allegro furioso **Andante**

281

Archi

Legni
Cor.

ff

Tr-be

pp

Cor.

Timp.

И наконец, контрастом к общему национальному колориту служат восточные сцены, полные грации и изящества, — Танец Анитры (№ 3) и Арабский танец (№ 6).

Образное богатство, высокие художественные достоинства ставят музыку Грига к «Перу Гюнту» Ибсена в один ряд с такими выдающимися образцами театральной музыки, как «Эгмонт» Бетховена (к пьесе Гёте) или «Сон в летнюю ночь» Мендельсона (к пьесе Шекспира), «Князь Холмский» Глинки (к пьесе Кукольника) или «Арлезианка» Бизе (к пьесе Доде). Вместе с тем театральная музыка Грига обладает своеобразными чертами — она предстает преломленной сквозь призму народного сознания. Композитор говорит здесь от имени народа и для народа. В этих небольших девяти пьесах он затрагивает многие стороны и явления национальной жизни и выражает их с той классической простотой, которая свойственна лучшим произведениям мирового музыкального искусства.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ГРИГА

Ф ор т е п и а н н ы е п р о и з в е д е н и я
(всего около 150)

Для фортепиано в 2 руки

Множество небольших пьес (ор. 1 издан в 1863—1864 годах); 70 пьес содержится в 10 «Лирических тетрадах» (изданы с 1860-х годов по 1901-й)

Среди крупных произведений:

Соната e-moll, ор. 7 (1865)

Баллада в форме вариаций, ор. 24 (1875—1876)

Для фортепиано в 4 руки

- 2 симфонические пьесы, оп. 14 (1863—1864)
Норвежские танцы, оп. 35 (1881)
Вальсы-капризы (2 пьесы), оп. 37 (1883)
Старонорвежский романс с вариациями, оп. 51 (1891, оркестровая редакция — 1900)
4 сонаты Моцарта в обработке для 2 фортепиано в 4 руки (F-dur, c-moll, C-dur, G-dur) (1877)

Песни и романсы

(всего — с посмертно изданными — свыше 140)

Камерно-инструментальные произведения

- Первая скрипичная соната, F-dur, оп. 8 (1865)
Вторая скрипичная соната, G-dur, оп. 13 (1867)
Струнный квартет g-moll, оп. 27 (1877—1878)
Виолончельная соната a-moll, оп. 36 (1883)
Третья скрипичная соната, c-moll, оп. 45 (1886—1887)

Симфонические произведения

- «Осенью», увертюра, оп. 11 (1865—1866)
Фортепианный концерт a-moll, оп. 16 (1868)
2 элегические мелодии (по собственным песням) для струнного оркестра, оп. 34 (1881)
«Из времен Хольберга», сюита (5 пьес) для струнного оркестра, оп. 40 (1884)
2 сюиты из музыки к пьесе Ибсена «Пер Гюнт», оп. 46 (1874—1875, 2-я редакция — 1888) и оп. 55 (1874—1875, 2-я редакция — 1891—1892)
2 мелодии (по собственным песням) для струнного оркестра, оп. 53 (1891)
3 оркестровые пьесы из музыки к драме Бьёрнсона «Сигурд Юрсальфар», оп. 56 (1872, 2-я редакция — 1892)
2 норвежские мелодии для струнного оркестра, оп. 63 (1895)
Симфонические танцы (на норвежские мелодии), оп. 64 (1896—1897)

Вокально-симфонические произведения
и театральная музыка

- «У врат монастыря» для женских голосов (соло и хора) и оркестра на слова Бьёрнсона, оп. 20 (1871)

- «Возвращение на родину» для баритона, мужского хора и духового оркестра на слова Бьёрнсона, ор. 31 (1872, редакция с сопровождением оркестра и органа — 1881)
- «В плену гор» («Одинокий»), старонорвежская народная баллада для баритона, струнного оркестра и двух валторн, ор. 32 (1878)
- Музыка к пьесе Ибсена «Пер Гюнт», ор. 23 (1874—1875)
- «Берглиот», декламация с оркестром на слова Бьёрнсона, ор. 42 (1870—1871)
- Сцены из неоконченной драмы Бьёрнсона «Улаф Трюгвасон» для солистов, хора и оркестра, ор. 50 (1873, 2-я редакция — 1883)

Х о р ы

- Альбом для мужского пения (12 хоров), ор. 30 (1877—1883)
- 4 псалма на старинные норвежские мелодии для баритона и смешанного хора а cappella, ор. 74 (1906)

Л и т е р а т у р н ы е с о ч и н е н и я

- Среди опубликованных статей главные: «Вагнеровские спектакли в Байройте» (1876), «Роберт Шуман» (1893), «Моцарт» (1896), «Верди» (1901), автобиографический очерк «Мой первый успех» (1905)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Асафьев Б. Григ. Л., 1984.*
- Бенестад Ф., Шельдеруп-Эббе Д. Григ — человек и художник. М., 1986.*
- Левашева О. Э. Григ. М., 1975.*
- Гриндэ Н. История норвежской музыки. Л., 1982.*

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИСПАНИИ

Классические традиции испанской музыки. Народная песня и танец. Этапы развития испанской музыки XIX века. Движение Ренасимьенто и его деятели. Творчество Исаака Альбениса

1

Испанская музыка имеет древние, славные традиции. Ее классическая пора относится к XVI—XVII векам — ко времени так называемого «золотого века» испанской художественной культуры, давшего в литературе творения Сервантеса, Лопе де Веги, Кальдерона, в живописи — Веласкеса, Сурбарана, Эль Греко. Музыкальное искусство того времени отмечено большим своеобразием, особенно в хоровых и сольно-инструментальных жанрах (для щипковых и клавишных инструментов). Значителен вклад испанских композиторов в разработку вариационного письма, полифонической техники, а имена авторов хоровой музыки — Томаса Луиса Виктория (его прозвали «испанским Палестриной») и Кристобая Моралеса или слепого органиста Антонио де Кабесона — были известны далеко за пределами их родины.

Начиная, однако, с середины XVII века, а затем в XVIII столетии иностранные влияния — итальянские и французские — сковали проявления национально-самобытных черт испанской музыки. Объяснялось это общим кризисом культуры Испании, экономическое и политическое развитие которой в силу ряда исторических

причин сильно и надолго отстало от эволюции соседних европейских стран. Но была одна область, которой не коснулось общее оскудение испанской культуры, — это область народно-музыкального творчества.

Музыка играла и продолжает играть большую роль в жизни и быту испанского народа. Русский писатель В. П. Боткин, посетивший Испанию в 1845 году, свидетельствовал, что «андалузец не может ни ехать, ни идти, ни работать» без *фанданго*, то есть без излюбленной на юге танцевальной мелодии. Многие иностранные путешественники отмечали удивительную свободу и непринужденность простых людей Испании в вокально-поэтических и танцевальных импровизациях. Глинка, поставивший себе задачей изучить национальные особенности испанской музыки (он посетил Испанию вслед за Боткиным, в 1846 году), писал: «Для достижения моей цели надо прибегать к извозчикам (имеются в виду погонщики мулов. — *М. Д.*), мастеровым и простому народу». Он в совершенстве овладел этой задачей: его оркестровые увертюры-фантазии «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде» сделали испанский фольклор достоянием европейской музыки.

Исключительное богатство, красота и выразительность испанской народной музыки привлекли к ней внимание многих композиторов разных стран (из русских среди них, помимо Глинки, — Балакирев, А. Рубинштейн, Римский-Корсаков, Глазунов; среди французов — Лало, Шабрие, Дебюсси, Равель). Это богатство обусловлено разнообразием областных проявлений народной художественной культуры Испании.

2

Страна резких контрастов — этнических и климатических, Испания состоит из ряда замкнутых, обособленных областей. Всего их 15; в свою очередь, они образуются из провинций (Андалусия, например, имеет 4 провинции: Хаэн, Кórдова, Севилья, Гранада). Насчитывается до 47 провинций, причем, как указывал Глинка, «каждая отличается от прочих». Сильно пересеченная, трудно проходимая гористая местность способствовала сохранению областных различий в языке, обычаях, нравах, музыке.

Из этих областей своей музыкальностью выделяются: северная **Б а с к о н и я**, с ее сурово-мужественной мелодикой, сложной рит-

микой, воинственными танцами; древняя Кастилия (находится в центре страны, но ближе к северу), славящаяся старинными плавными напевами, также сложного ритмического строения; Каталония (на северо-востоке Испании), язык и музыка которой близки французскому Провансу; к западу от нее и на юге расположены две области, музыкально-танцевальный фольклор которых наиболее ярок и разнообразен: это Арагония, с ее популярным танцем *хотой*, напевами радостными и оживленными, выдержанными преимущественно в мажорном ладе, и Андалусия, с уже упомянутым фанданго:

282а

Баскония

Allegretto

282б $\text{♩} = 116$

Кастилия



282в Allegretto

Каталония



282г Vivace

Арагония (хота)



282д

Андалусия

Allegretto



В Андалусии сильны мавританско-цыганские влияния¹. Их выдают характерные ладовые обороты (нередко используются лады с увеличенными секундами), виртуозная мелизматика, хроматизмы, полиритмия, особая манера «горлового» пения, а в целом — повышенно возбужденный характер исполнения, чувственный колорит. Вот как Глинка описывает этот стиль исполнения, именуемый «фламенко»: «...певцы заливались в восточном роде, между тем танцовщицы выплясывали, и казалось, что слышишь три разных ритма: пение шло само по себе, гитара отдельно, а танцовщица ударяла в ладони и пристукивала ногой, казалось, совсем отдельно от музыки».

Живость и гибкость ритма принадлежат к числу характерных особенностей испанского фольклора. На севере это сложные, переменные ритмы, преимущественно $\frac{5}{8}$ или $\frac{5}{4}$, где чередуются сочетания 2+3 и 3+2 (танцы *сорсико*, *руэда*). На юге ритмы более простые — со счетом на три, но отличающиеся разнообразием в акцентировке, синкопированием и пр. (танцы *хота*, *поло*, *фанданго*, *сегидилья*, *малагенья* и другие). Исключение составляет *хабанера* на $\frac{2}{4}$, завезенная из южно-американских колоний Испании (ее название означает «танец из Гаваны», столицы Кубы). Но и в рамках двухчетвертного метра обычно дается своеобразное сочетание пунктирного ритма и триолей:

283a

Сорсико



2836

Руэда



¹ Мавры (арабы) владели Испанией в VIII—XIII веках; их последний оплот, город Гранада, пал в 1492 году. Воздействие мавританской культуры сказалось не только на музыке, но и на архитектуре, национальной одежде и пр. Наиболее старый слой испанской народной музыки, связанный именно с этим влиянием, именуется *канте хондо* (глубинное, то есть древнее пение).

283в *Andantino*

Поло (мелодия М. Гарсия)

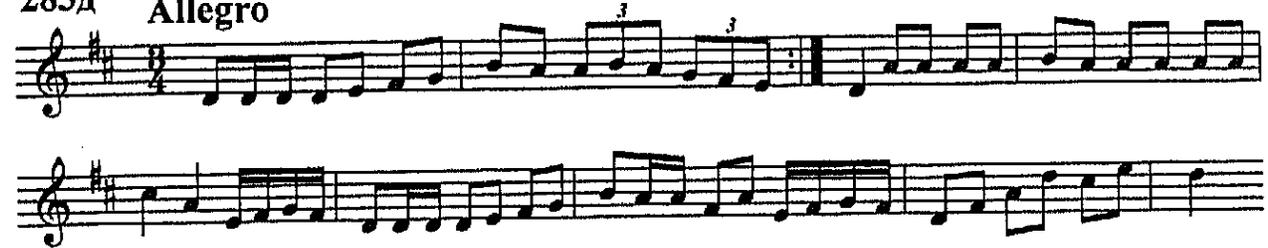


283г

Фанданго

283д *Allegro*

Сегидилья

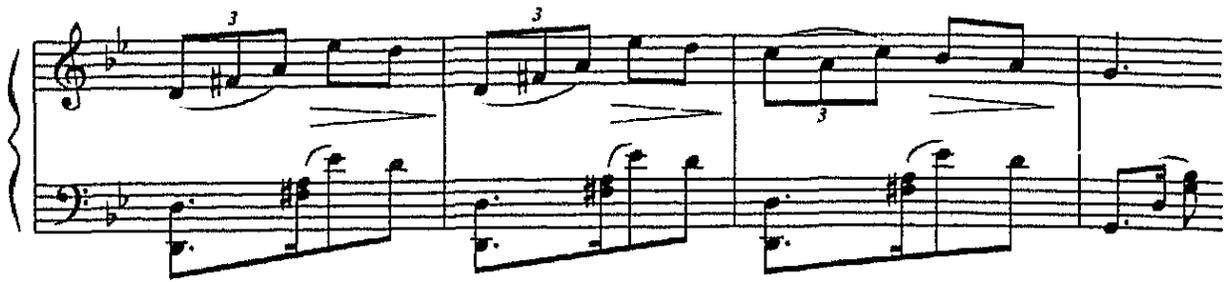
283е *Lento assai*

Малагенья

283ж *Andante*

Хабанера





Такое ритмическое разнообразие порождалось неразрывной связью пластического и музыкального начала — танцевального и вокального. Глинка говорил, что недостаточно знать мелодии песен, надо знать и как под них танцуют. Для этого он специально обучался пляске, «потому что одно и другое необходимо для совершенного изучения народной испанской музыки».

Другая ее особенность заключается в тесной взаимосвязи вокального и инструментального начал. Еще Сервантес в «Дон-Кихоте» указывал, что под руками исполнителя гитара словно говорила. Этот «говорящий» склад инструментального музицирования является древней испанской традицией. Значительная роль в ее развитии принадлежит шестиструнной гитаре². Самый ее строй соответствует специфике народной гармонии, для которой характерно частое использование больших секунд и полнозвучных септаккордов с малой секундой.

Строй гитары
284 (по записи)



Аккорд в тесном расположении



Аккорды образовывались то «вразбивку», то в токкатном изложении — *martellato* (примеры 285а, б), то в «собранном» виде — в одновременном звучании.

² Известны также следующие испанские народные инструменты: *чирула* (продольная флейта), *альбока* (волынка), *чистуа* (гобой) и различные ударные (кастаньеты, трещотки, тамбурин и др.).

285a [Allegro]

И. Альбенис. Сегидилья
(из сб. "Испанские напевы")

2856 [Allegro ma non troppo]

И. Альбенис. Прелюдия
(из сб. "Испанские напевы")

Национальное своеобразие обнаруживается и в складе испанских мелодий, которым свойственно заключение на доминанте. Вообще доминанта является как бы центром притяжения в интонационном развитии. К этому центру нередко устремляются два тетракорда — снизу и сверху, доминантовый тон их объединяет. Нижний тетракорд обычно мажорный, верхний — минорный, что при большой роли доминанты придает всему ладу фригийский оттенок:

286a [Allegro]

М. де Фалья. Фанданго

2866

Схема

Здесь отмечены лишь некоторые особенности испанского фольклора. Каждая область обогащала его своими жанровыми разновидностями и выразительными средствами. Значительные изменения принесла городская культура. Важную роль начинают играть патриотические песни. Исторически наиболее ранний их образец — гимн свободной Каталонии «Косари», созданный еще в XVII веке³:

287 *Largo* *p* "Косари"

Под - ни - май - ся, вос - ста - вай, Ка - та -
ло - ни - я род - на - я! Враг во - шел в наш мир - ный
край, вся стра - на ог - нем пы - ла - ет. Режь - те, сер -
пы, бей - те, сер - пы, на - род и - дет на бит - ву... Бей - те, сер - пы!

Такие песни будут широко представлены в XIX веке.

3

История Испании XIX века богата значительными политическими событиями — они знаменовали оживление в общественной жизни страны. Надо отметить две кульминационные точки общественно-политического развития. Первая падает на 1808—1823 годы; она возникла в связи с борьбой за независимость Испании против захватнической военной политики Наполеона. Вопреки предательству правящих кругов, герильеры (то есть повстанцы) встали на защи-

³ Вооружившись серпами, вилами, косами, народ Каталонии сражался за свою независимость. В тексте песни содержится призыв к крестьянскому бою: «Ударь сильней косою!» Отсюда возникло ее название. Революционным содержанием проникнута и другая старая песня — «Сыны народа».

ту родины, пытались утвердить революционно-демократический строй. Второй общественный подъем вызвал революцию 1868—1873 годов, которая привела к ограничению абсолютистского монархического режима.

Рост демократических сил внес оживление в культурную, в том числе музыкальную, жизнь, способствовал созданию значительных художественных произведений.

Прежде всего движение герильеров — это великое национальное движение — отразилось в ряде песен, проникнутых мятежными, свободолюбивыми чувствами. Во многих из них воспевается легендарный Риего-и-Нуньес, руководитель повстанческой армии, предательски убитый в 1823 году. Таковы известный Гимн Риего (слова Э. Мигеля, музыка Ф. Гуэрта), популярная песня-гимн «El Tragalá» и другие.

288 Allegretto Гимн Риего

Сильны и отважны, поем мы в походе свой
гимн о свободе, свой гимн о борьбе. Нам
вторит, ликуя, земля трудоважая и
нас называет сынами побед.
Солдаты! Отчизна зовет нас на бой! По
беда или смерть — наш девиз боевой!

Патриотическое движение герильеров пробудило национальное сознание в различных сферах культуры. Несколько позже это сказалось и в музыке. Открываются консерватории (в 1830 году — в Мадриде, в 1847-м — в Барселоне), национальные оперные теат-

ры (в 1847 году — в Барселоне, в 1850-м — в Мадриде), симфонические концертные организации (в 1866 году в Мадриде). Выдвигаются крупные исполнители: известный певец Мануэль Гарсиа (тенор), его сын (бас, по имени — тезка отцу), замечательный учитель пения, и дочери-певицы, прославившиеся во Франции, — Мария Малибран и Полина Виардо. В 50-х годах десятилетним мальчиком Пабло Сарасате (1844—1908) начинает блистательную карьеру скрипача-виртуоза; выступая во многих странах Европы, Ближнего Востока и Америки, он пробудил своими обработками повсеместный интерес к испанской народной музыке.

С 40-х годов возникло художественное течение, выдвигавшее лозунг борьбы за национальную самобытность испанской музыки, пытавшееся возродить старинные испанские музыкально-театральные жанры *тонадиллю* и *сарсуэлу*, в которых диалог в свободной манере перемежался с пением и плясками. Это музыкально-общественное движение называлось *Кастисисмо* (от испанского *castisidad*, что значит «чистота, правильность речи»). Однако при всей своей принципиальной прогрессивности практически оно не оправдало себя: деятели Кастисисмо (композиторы Томас Бретон, Эмилио Серрано и другие) упрощенно толковали проблемы народности, национальной формы, уделяли недостаточное внимание вопросам мастерства и, за редкими исключениями, создавали неглубокие, поверхностные сочинения.

Новый подъем в борьбе за национально самобытное искусство возник как отклик на революционные события 70-х годов. Это движение, противопоставлявшее себя предшествующему, получило название *Ренасимьенто* (то есть Возрождение — имеется в виду возрождение старых национальных традиций). Оно в полную силу сказало в 80—90-х годах.

Идейным вдохновителем, теоретиком этого движения был музыкальный ученый, композитор и педагог Фелиппе Педрель (1841—1922). Еще в 70-х годах он выступил с рядом романтических опер на сюжеты французских писателей (кстати, отметим, что в испанской литературе середины XIX века было очень сильно влияние французского романтизма). Однако в следующем десятилетии Педрель обратился к глубокому изучению классической музыки Испании — народной и профессиональной. Выводы, к которым он пришел, сформулированы в литературном манифесте «За нашу музыку» (1891) и ряде критических статей. Педрель призвал современных композиторов к всестороннему, действенному

познанию национальной музыкальной классики, к созданию национальной оперы и инструментальной музыки. Он ставил в пример представителей Новой русской школы, опиравшихся на народную песню в разработке своего индивидуального стиля, и высоко оценивал вклад, внесенный увертюрами-фантазиями Глинки в испанскую музыку.

Наметив пути художественного претворения больших национальных идей, опубликовав памятники «золотого века» испанской музыки, собрания народных песен, воспитав плеяду учеников, Педрель все же не сумел в собственном композиторском творчестве дать убедительное воплощение своих эстетических идеалов. Его центральное произведение — оперная трилогия «Пиренеи», повествующая о патриотической борьбе, которую каталонцы вели с маврами в XIII веке, — страдает известной сухостью, надуманностью, нарочитыми архаизмами в музыкальном языке.

Испанцы говорили: если в Фелиппе Педреле воплотился разум Ренасимьенто, то в Исааке Альбенисе — его душа. Это был художник темпераментный, пылкий, хотя и неровный. Он преданно любил родину, ее великие культурные традиции. Лирик по складу таланта, он был подлинным поэтом испанского национального характера, национального пейзажа.

4

Исаак Альбенис (1860—1909) жил бурно, со всем пылом страсти отдавался любимому делу. Его детство и юность подобны увлекательному приключенческому роману. С четырех лет Альбенис начал обучаться игре на фортепиано. Его пытались определить в Парижскую, потом в Мадридскую консерваторию. Но в девятилетнем возрасте мальчик бежал из дому, выступал в концертах. Его водворили домой, и он вновь бежал — на этот раз в Южную Америку. Альбенису было тогда 12 лет; он продолжал концерттировать. В следующие годы с различной степенью успеха Альбенис выступал в городах Америки, Англии, Германии, Испании. Во время поездок брал уроки по теории композиции (у Карла Рейнеке, Соломона Ядассона — в Лейпциге, у Франсуа Геварта — в Брюсселе).

Встреча с Листом в 1880 году — Альбенису тогда было 20 лет — явилась решающей для его дальнейшей судьбы. Некоторое время он повсюду сопутствовал Листу, стал его преданнейшим учеником.

Общение с Листом оказало громадное влияние на Альбениса, причем не только в плане музыкальном, но шире — общекультурном, моральном. Он много читал (его любимые писатели — Тургенев и Золя), расширял свой художественный кругозор. Лист, так ценивший проявления национального начала в музыке и поэтому оказывавший столь щедрую моральную поддержку и русским композиторам (от Глинки до «Могучей кучки»), и Сметане, и Григу, пробудил национальную природу таланта Альбениса. Отныне наряду с пианистической тот отдался и композиторской деятельности.

После совершенствования под руководством Листа Альбенис стал пианистом крупного масштаба. Расцвет его концертных выступлений пришелся на 80-е годы. К этому времени из Барселоны, где он до того жил, Альбенис переселился во Францию. В 1898 году Альбенис тяжело заболел, позже недуг приковал его к постели. Он умер в возрасте 49 лет.

Творческое наследие Альбениса огромно: оно содержит около 500 сочинений, из них около 300 для фортепиано; среди остальных — оперы, симфонические произведения, романсы и пр. По своей художественной ценности его наследие очень неравноценно. Этому большому, эмоционально непосредственному художнику не хватало чувства самоконтроля. Он писал легко и быстро, словно импровизируя, но не всегда умел выделить существенное, отбросить лишнее, поддавался разным влияниям.

Так, в его ранних произведениях — под воздействием Кастисисмо — немало поверхностного, салонного. Эти черты порой сохранялись и в позднейших сочинениях. А вот другой пример: переживая в 90-х годах, в пору своей творческой зрелости, тяжелые материальные затруднения, Альбенис согласился написать ряд опер по заказу одного английского богача, состряпавшего к ним либретто; естественно, эти оперы оказались неудачными.

И тем не менее в лучших произведениях Альбениса — а их немало! — сильно ощущается его национально самобытная индивидуальность. Она резко обозначилась в первых же творческих исканиях молодого автора — в 80-х годах, то есть еще до опубликования манифеста Педреля, и проявлялась до конца творческого пути, хотя в последние 15 лет жизни Альбенис испытал воздействие некоторых французских авторов (прежде всего своего друга Поля Дюка).

Лучшими произведениями Альбениса являются те, в которых отражена народно-национальная стихия песен и плясок, колорит и

пейзаж Испании. Это, за исключением нескольких оркестровых сочинений, фортепианные пьесы, снабженные названиями областей, провинций, городов и сел родины композитора⁴. Таковы сборники «Испанские напевы», Характеристические пьесы, Испанские танцы, сюиты «Испания», «Иберия» (древнее наименование Испании), «Каталония». Среди названий известных пьес встречаем: «Кордова», «Гранада», «Севилья», «Наварра», «Малага» и т. д. Альбенис давал своим пьесам также танцевальные заголовки (Сегидилья, Малагенья, Поло и другие).

Наиболее полно и многосторонне в творчестве Альбениса разработан андалусийский стиль фламенко. В пьесах композитора претворены типичные особенности мелодики, ритмики, гармонии, описанные выше. Щедрый мелодист, он придавал своей музыке черты чувственного обаяния:

289 [Andantino] "Кордова" (из сб. "Испанские напевы")
dolce

В мелодике нередко используются ориентальные обороты:

290a Прелюдия (из сб. "Испанские напевы")
Allegro ma non troppo

2906 "Херес" (из сб. "Иберия")
Andantino
doux et rêveur

⁴ Следует также упомянуть лучшую сарсуэлу Альбениса — «Пепита Хименес» (1896). В этом роде до него писал Педрель («Селестина», 1905), а позже — де Фалья («Жизнь коротка», 1913).

Удваивая голоса в широком расположении, Альбенис воссоздавал характер звучания народных духовых инструментов:

291 [Allegro assai ma melancolico] "Альбайсин" (из сб. "Иберия") *calando*

bien artic.
p
petite pedale

Он превосходно передавал на фортепиано своеобразие гитарного звучания (см. также примеры 285а, б):

292а "Альбайсин" (из сб. "Иберия")

[*f*]
sec. sec. sec.
sec. sec. sec.
strepitoso

292б "Порт" (из сб. "Иберия")

[*f*]
sec.
ff
sec. sec. sec. sec. sec. sec.
ff ff ff ff ff ff
p
sf

Если отметить также поэтическую одухотворенность изложения и живую повествовательную манеру (родственную Шуману и Григу), станет понятным то большое значение, которое должно быть отведено Альбенису в истории испанской музыки.

Движение Ренасимьенто выдвинуло также ряд других крупных музыкантов. Таковы выдающийся виолончелист Пабло К а з а л ь с (Касальс, 1876—1973), пользовавшийся мировой известностью, композиторы — ученики Педреля Энрике Г р а н а д о с (1867—1916) и замечательный знаток народной музыки, признанный глава следующего поколения испанских композиторов Мануэль де Ф а л ь я (1876—1946). Однако время расцвета их творческой деятельности выходит за рамки периода, рассматриваемого в этой книге.

СПИСОК ОСНОВНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ АЛЬБЕНИСА

Ф ор т е п и а н н ы е п р о и з в е д е н и я

«Испанская сюита» (4 пьесы)⁵, ор. 47 (издание — 1886)
 Первая старинная сюита (2 пьесы), ор. 54 (издание — 1887)
 Вторая старинная сюита (2 пьесы), ор. 64 (издание — 1887)
 Характеристические пьесы, ор. 92 (издание — 1888—1889)
 «Испания» (6 «листок из альбома»), ор. 165 (издание — 1890)
 Испанские напевы (5 пьес), ор. 232 (издание — 1896)
 «Иберия», сюита (12 пьес в 4 тетрадах, 1905—1908)

О р к е с т р о в ы е п р о и з в е д е н и я

«Каталония», сюита (закончена лишь первая часть; первое исполнение — 1899)

О п е р ы и с а р с у э л ы ⁶

«Магический опал», либретто Лоу (1893)
 «Святой Антоний», либретто Сиерры (1894)

⁵ После смерти композитора издатели дополнили сюиту еще четырьмя пьесами.

⁶ В скобках указываются даты постановок.

«Генри Клиффорд», либретто Мани-Куттса (1895)
«Пепита Хименес», по Валере (1896)

Песни и романсы
(около 15)

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Вайсборд М. А.* Исаак Альбенис: Очерк жизни. Фортепианное творчество. М., 1977.
- Мартынов И.* Музыка Испании. М., 1977.
- Оссовский А.* Очерк истории испанской музыкальной культуры // *Оссовский А.* Избранные статьи, воспоминания. Л., 1961. С. 227—289.
- Фалья М. де.* Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971. С. 49—77.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии (предисловие к седьмому изданию) 3

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ГЕРМАНИИ

В в е д е н и е 5

Общественно-политическая и культурная обстановка в Германии второй половины XIX века. Противоречия в развитии немецкой музыки; борьба веймарской и лейпцигской школ. Расцвет музыкальной жизни в конце XIX века 5

Р и х а р д В а г н е р (1813—1883) 11

Значение Вагнера в истории мировой музыкальной культуры. Его идейный и творческий облик 11

Годы юности. Первые творческие опыты. Эстетические и философские взгляды предреволюционного периода. Оперы 40-х годов: «Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин». Участие в революции 1848—1849 годов 15

Годы швейцарского изгнания. Теоретические труды 1849—1851 годов. Начало работы над «Кольцом нибелунга». Опера «Тристан и Изольда». Гастроли в России. Опера «Нюрнбергские мейстерзингеры» 37

Перелом в судьбе Вагнера. Завершение работы над «Кольцом нибелунга». Общая оценка тетралогии. Последний, байройтский период жизни и творчества Вагнера. Опера «Парсифаль» 56

Темы, образы и сюжеты вагнеровских опер. Принципы музыкальной драматургии. Особенности музыкального языка 73

Список основных произведений Вагнера 79

Рекомендуемая литература 80

И о г а н н е с Б р а м с (1833—1897) 81

Брамс — выдающийся представитель немецкой музыки. Его отношение к народной песне, музыкальной классике и современным композиторам. Основной круг образов музыки Брамса 81

Жизненный и творческий путь. Ранние годы. Встречи с Листом и Шуманом. Творческие искания в годы кризиса. Переезд в Вену. Зрелый период. Последние годы 84

Вокальные жанры. Песни. Ансамбли. Хоры. Вокально-симфонические произведения	88
Фортепианное творчество. Сонаты, баллады, рапсодии, вариации, мелкие пьесы	97
Камерно-инструментальное творчество. Скрипичные и виолончельные сонаты. Трио. Фортепианный квинтет	107
Симфоническое творчество. Инструментальные концерты. Симфонии. Особенности стиля Брамса	114
Список основных произведений Брамса	136
Рекомендуемая литература	140

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АВСТРИИ

В в е д е н и е	141
Пути общественно-политического и культурного развития Австрии. Исторические судьбы Венгрии и Чехии. Вена — один из крупнейших музыкальных центров Европы	141
И о г а н н Ш т р а у с (1825—1899)	147
Штраус — классик бытовой танцевальной музыки. Его творчество в оценке современников. Жизненный и творческий путь. Вальсы Штрауса. Его оперетты	147
Список основных произведений Штрауса	158
А н т о н Б р у к н е р (1824—1896)	159
Брукнер — крупнейший австрийский симфонист второй половины XIX века. Его жизненный и творческий путь. Главенствующие темы и образы. Черты стиля. Четвертая (Романтическая) и Седьмая симфонии	159
Список основных произведений Брукнера	178
Рекомендуемая литература	179
Г у г о В о л ь ф (1860—1903)	180
Значение Вольфа в истории австрийской и немецкой вокальной лирики XIX века. Его жизненный и творческий путь. Черты стиля. Вокальные циклы на стихи немецких поэтов. «Испанская книга песен». «Итальянская книга песен»	180
Список основных произведений Вольфа	194

Рекомендуемая литература	195
--------------------------------	-----

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВЕНГРИИ

В в е д е н и е	196
Исторические судьбы венгерского народа. Расцвет национальной культуры к середине XIX века. Народная музыка — крестьянская, куруцкая, городская. Стиль вербункош	196
Ф е р е н ц Э р к е л ь (1810—1893)	206
Жизненный и творческий путь. Значение опер Эркеля и его общественной деятельности в развитии венгерской музыкальной культуры XIX века. «Ласло Хуньяди» и «Банк-бан» — его лучшие произведения. Расцвет музыкальной жизни Венгрии в последние десятилетия XIX века	206
Список опер Эркеля	218
Ф е р е н ц Л и с т (1811—1886)	218
Лист — классик венгерской музыки. Его связи с другими национальными культурами. Творческий облик, социальные и эстетические взгляды Листа. Программность — ведущий принцип его творчества	218
Жизненный и творческий путь. Годы детства. Лист в Париже. Годы странствий. Поездки в Венгрию и Россию. Веймарский период. В Риме. Последние годы. Активная общественная деятельность в Венгрии	222
Фортепианное творчество. Лист — пианист. Транскрипции. Этюды. «Годы странствий». Соната h-moll. Венгерские рапсодии ...	238
Симфоническое творчество. Симфонические поэмы: «Прелюды», «Тассо», «Венгрия». Фауст-симфония. Мефисто-вальс. Фортепианные концерты	258
Вокальное творчество. Песни. Оратория «Легенда о святой Елизавете»	282
Темы, образы творчества Листа. Его значение в истории венгерского и мирового музыкального искусства	285
Список основных произведений Листа	291
Рекомендуемая литература	293

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИТАЛИИ

В в е д е н и е	294
Верди — великий классик итальянской музыки. Связь его творчества с национально-освободительной борьбой, с современными общественными и литературными течениями. Состояние итальянского музыкального театра в первой половине XIX века. Верди и его предшественники	294
Д ж у з е п п е В е р д и (1813—1901)	300
Годы юности. Первые шаги на творческом пути. Героико-патриотические оперы 40-х годов. Особенности романтической драматургии Верди; многообразие творческих решений	300
Выдвижение новых идей и принципов драматургии. Оперы «Риголетто», «Трубадур» и «Травиата» как первая вершина в творчестве Верди	307
Второй творческий перелом на рубеже 60—70-х годов. Оперы «Сила судьбы» и «Дон Карлос» как ступень к следующей вершине в творчестве Верди. Опера «Аида». Реквием	328
Последние годы жизни и творчества. Оперы «Отелло» и «Фальстаф»	348
Оперные идеалы Верди; принципы драматургии. Его отношение к современным композиторам	357
Список основных произведений Верди	366
Рекомендуемая литература	367

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ФРАНЦИИ

В в е д е н и е	368
Французская музыкальная культура в период Второй империи. Кризис «большой» и комической оперы. Состояние концертной жизни. Роль городского музыкального фольклора. Дни Парижской коммуны. Период Обновления; расцвет музыкальной культуры Франции в последние десятилетия XIX века	368
Рекомендуемая литература	381
Ж а к О ф ф е н б а х (1819—1880)	381
Оффенбах — классик французской оперетты. Жизненный и	

творческий путь Оффенбаха. Его лучшие произведения, музыкальный стиль	381
Список основных произведений Оффенбаха	391
Рекомендуемая литература	392
 Ш а р л ь Г у н о (1818—1893)	392
Значение Гуно в истории французской музыки второй половины XIX века. Его крупные достижения в области лирической оперы. Жизненный и творческий путь Гуно. Опера «Фауст»	392
Список основных произведений Гуно	402
Рекомендуемая литература	367
 Л е о Д е л и б (1836—1891).....	403
Творчество Делиба. Наиболее значительные музыкально-театральные произведения: «Лакме», «Коппелия», «Сильвия». Роль Делиба в истории балетной музыки	403
Список основных произведений Делиба	408
 Ж о р ж Б и з е (1838—1875).....	409
Бизе — великий классик французской музыки. Основной круг образов, тематика его творчества. Эстетические взгляды. Мировое значение его последних сочинений	409
Годы учения и творческого совершенствования. Идеино-художественные искания 60-х годов; оперы «Искатели жемчуга», «Пертская красавица». Годы творческого кризиса	411
Последние годы деятельности. Опера «Джамиле». Музыка к пьесе Доде «Арлезианка». Работа над оперой «Кармен», ее постановка и сценическая судьба	419
Литературный источник и либретто оперы «Кармен». Музыкальные характеристики народа, главных действующих лиц. Принципы музыкальной драматургии	427
Список основных произведений Бизе	434
Рекомендуемая литература	436
 С е з а р Ф р а н к (1822—1890).....	436
Франк — крупнейший французский композитор второй половины XIX века. Его творческий облик. Основные темы и образы; принципы композиции. Симфония d-moll — выдающееся произве-	

дение Франка. Его другие симфонические и камерно-инструментальные сочинения — Симфонические вариации, Скрипичная соната, фортепианные циклы	436
Список основных произведений Франка	449
Рекомендуемая литература	451
 К а м и л ь С е н - С а н с (1835—1921)	451
Творчество Сен-Санса. Значение его инструментальных произведений (концерты, симфонические поэмы, Третья симфония). Опера «Самсон и Далила»	451
Список основных произведений Сен-Санса	458
Рекомендуемая литература	460
 Ж ю л ь М а с с н е (1842—1912)	461
Творчество Массне. Его лучшие произведения — «Манон» и «Вертер». Дальнейшие пути развития лирической оперы	461
Список основных произведений Массне	470
Рекомендуемая литература	472

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЧЕХИИ

В в е д е н и е	473
Исторические судьбы чешского народа. Движение будителей. Расцвет национальной культуры к середине XIX века. Народные песни и танцы. Композиторы — предшественники Сметаны	473
 Б е д р ж и х С м е т а н а (1824—1884)	485
Сметана — основоположник чешской классики. Его достижения в области национального оперного искусства и программного симфонизма	485
Жизненный и творческий путь. Годы юности. Влияние революции 1848 года на формирование мировоззрения Сметаны. Гётеборгский период. Возвращение на родину; активное участие в общественно-музыкальной жизни. Зрелый период творчества. Глухота. Последнее десятилетие	487
Основные типы опер Сметаны — героический и комический. Их наиболее яркие образцы — «Далибор» и «Проданная невеста». Особенности оперной драматургии Сметаны	498

Симфонический цикл «Моя родина». Его замысел. Характеристика каждой поэмы	522
Список основных произведений Сметаны	529
Рекомендуемая литература	531
А н т о н и н Д в о р ж а к (1841—1904)	532
Дворжак — классик чешской музыки. Сравнение его со Сметаной. Творческий облик Дворжака	532
Жизненный и творческий путь. Первый этап деятельности. Годы зрелости. Основные темы и образы творчества Дворжака. Пребывание в Америке и последний период творчества	534
Инструментальное творчество. Славянские танцы. Восьмая и Девятая симфонии. Виолончельный концерт. Камерно-инструментальные произведения	542
Основные типы опер Дворжака. Самая известная среди них — «Русалка». Вокальная музыка: кантаты, оратории, сольные песни и хоры	559
Расцвет чешской музыкальной культуры в конце XIX века. Творчество Фибиха. Школа Дворжака	567
Список основных произведений Дворжака	572
Рекомендуемая литература	575

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НОРВЕГИИ

В в е д е н и е	576
Григ — основоположник норвежской музыкальной классики. Связь его творчества с национально-освободительным движением. Особенности норвежской народной музыки и ее влияние на формирование важнейших черт стиля Грига	576
Э д в а р д Г р и г (1843—1907)	585
Жизненный и творческий путь. Детство. Годы обучения в Лейпциге. Христиания. Встреча с Листом. Берген. Концертные поездки. Облик Грига. Его эстетические взгляды	585
Фортепианные пьесы. Инструментальные произведения крупной формы. Фортепианный концерт. Оркестровые пьесы	590
Песни и романсы. Вокально-симфонические произведения. Музыка к драме Ибсена «Пер Гюнт»	596

Список основных произведений Грига.....	604
Рекомендуемая литература	606

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ИСПАНИИ

Классические традиции испанской музыки. Народная песня и танец. Этапы развития испанской музыки XIX века. Движение Ренасимьенто и его деятели. Творчество Исаака Альбениса	607
Список основных произведений Альбениса	621
Рекомендуемая литература	622

Михаил Семенович ДРУСКИН
ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКИ
Выпуск четвертый
Вторая половина XIX века
Издание седьмое, переработанное

Редактор *А. В. Вульфсон*. Технический редактор *Т. И. Кий*.
Корректор *Е. В. Гуляева*. Компьютерная верстка *Т. Ю. Фадеевой*.
ЛР № 030560 29.06.98. Формат 60 × 90/16. Бум. офс. Гарн. Таймс.
Печ. 39,5 л. Уч.-изд. п. 45,5. Тираж 1000 экз. Заказ № 3427.

Издательство "Композитор • Санкт-Петербург".
190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., 45.
Телефоны: (812) 314-50-54, 312-04-97. Факс: (812) 311-58-11

E-mail: office@compozitor.spb.ru
Internet: http://www.compozitor.spb.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО «Типография „Правда“».
191119, С.-Петербург, Социалистическая ул., 14.